

ROMUL MUNTEANU

JURNAL DE CARTI



EDITURA ALBATROS

ROMUL MUNTEANU



JURNAL
DE
CĂRȚI

Coperta de AUREL PETRESCU

ROMUL MUNTEANU

JURNAL DE CARTI



EDITURA ALBATROS

Un jurnal de cărți poartă în mod inevitabil pecetea unor puternice reacții sentimentale față de creația literară. El reprezintă mărturia unui raport intim care se creează între cititor și operă. Ca și jurnalele de călătorii sau jurnalele în care sînt consemnate evenimente cu caracter pur personal, jurnalul de cărți reprezintă un act de etalare liberă a impresiilor furnizate de actul de lectură. La fel cu reporterul care consemnează modificările unui peisaj din cauza progreselor realizate de civilizația modernă, la fel cu omul de litere care își cercetează transparența conștiinței în urma întîlnirii acesteia cu marele eveniment al vieții sale, criticul literar trăiește și el o profundă vibrație interioară, determinată de fixarea pe traiectul vieții sale a unor evenimente de ordin literar.

Revelația fenomenului literar are un caracter public incontestabil prin actul de comunicare a modului de întîlnire dintre critic și opera unui autor, situat pe un anumit meridian al culturii. Dar ea reprezintă în același timp mărturia unei coabitări intime cu textul literar pe care criticul îl alege ca un suport al conștiinței sale, pregătită să adere la marile acte de cultură, ca la orice alte evenimente semnificative de mare rezonanță interioară.

Întîlnirea criticului cu cartea literară poate fi programată doar ca un principiu de comportament. Ca orice om din epoca noastră, criticul trăiește și el într-un timp al exploziei masive de informații. În unele țări ca Franța, Anglia sau R.F. Germania, numai scrierile în proză ating impresionanta cifră de 3 000 de titluri pe an. Dar oricît de mare ar fi capacitatea de lectură a unui critic, acesta nu poate parcurge mai mult de cîteva sute de volume pe an. Și atunci este firesc să ne întrebăm care sînt factorii ce contribuie la punerea în contact a unui cititor profesionist, cum este criticul, cu operele pe care le citește, din moment ce foarte multe scrieri literare rămîn în mod fatal în afara actului său de lectură.

Se știe doar că există întotdeauna elemente de ordin informațional care preced apariția unei cărți. Unele sînt furnizate de înseși operele publicate ale unor scriitori, care întrețin un firesc climat de curiozitate și tensiune intelectuală, determinat de așteptarea noilor lor apariții. Dar misterul fundamental al opțiunilor unor critici este oferit de întîlnirea acestora cu operele debutanților, care în anumite culturi reprezintă cifre de ordinul sutelor. În această situație, factorii care influențează contactul criticului cu opera necunoscută sînt de natură foarte variată. Există în primul rînd o anumită strategie culturală a reclamei cărții, lansată în mod programatic de toate marile edituri din lume. Există în același timp un flux anticipator de circulație a informației în legătură cu anumite opere nepublicate, susținut de interviuri, avancronici editoriale, lectura de texte în cenacul, colportajul verbal de impresii etc. care polarizează în mare măsură interesul criticilor și al cititorilor din momentul în care apariția unor cărți este pregătită prin toate aceste căi de contact cu publicul. Un jurnal de cărți reprezintă mărturia pu-

blică a unor acte de lectură, realizate în aceste împrejurări.

Autoprogramat pentru unele texte prin gustul său personal și orizontul său specific de informație, acționat adeseori din afară în fixarea unor opțiuni pentru citirea unor scrieri literare, autorul unui jurnal de cărți aduce în opera sa expresia unui punct de vedere pe care și l-a asumat, chiar dacă uneori întâlnirea sa cu cartea este determinată de un anumit coeficient al hazardului, iar în alte cazuri opinia sa poate reprezenta un act de coincidență cu diferite judecăți literare, exprimate mai devreme sau mai târziu de alți critici literari. Un jurnal de cărți pune în același timp în lumină unghiul personal de incidență dintre optica personală a unui critic și judecățile atât de variate, pronunțate asupra unor opere situate de multă vreme în muzeul imaginar al literaturii sau care bat cu stăruință la poarta eternității.

Constituindu-se astfel atât ca mărturie asupra modului de întâlnire între codul judecăților actuale și acelea care aparțin trecutului, reprezentând în același timp modul de reacție al unui critic contemporan față de operele vremii sale, un jurnal de cărți este un act de adeziune și respingere, o formă de manifestare a curiozității intelectuale și a simpatiei față de toate operele literare ce coabitează în conștiința criticului ca într-un muzeu imaginar subiectiv pe care acesta îl construiește cu trudă și onestitate.

Un jurnal de cărți este o invitație la lectură plină de dragoste, adresată tuturor cititorilor. Mai ales celor tineri, mai puțin familiarizați cu fenomenul literar străin, dar mereu dornici de a cuprinde orizonturi noi ale sensibilității și cunoașterii umane.

SPECTRUL POEZIEI

Poeții mari sînt niște contemporani ai tuturor timpurilor, iar întîlnirea cu opera lor produce întotdeauna același farmec inedit al lecturii. În acest muzeu imaginar al literaturii se înscrie și poezia lui Omar Khayyam.

Într-o convorbire a lui Goethe cu cancelarul Müller, scriitorul de la Weimar spunea la un moment dat că, pe parcursul a cinci secole, cultura persană a dat șapte mari poeți, iar în suita acestora Omar Khayyam este una din personalitățile cele mai reprezentative. Demn de reținut ni se pare însă faptul că entuziasmul de odinioară al lui Goethe pentru catrenele poetului persan poate fi împărtășit și astăzi de orice cititor, deoarece opera acestui cîntăreț entuziast al marilor plăceri ale existenței umane nu a fost supusă nici unui proces de eroziune, provocat de trecerea atîtor secole de poezie.

Omar Khayyam este apologetul vieții trăite la modul plinar. Coloana axială a universului său literar este fundamentată pe imaginea unui timp heraclitian, care curge în mod vertiginos spre un final tragic și implacabil. Proiectat pe aceste dimensiuni infinite ale timpului în eternă trecere, eul poetului apare ca un fragment minuscul dintr-o existență datată, pe care scriitorul o privește cu o înțeleaptă seninătate.

*Multă vreme n-om fi-n lume, lumea fi-va veşnic lume.
După noi nu va rămîne nici un semn şi nici un nume.
N-am fost noi nici mai-nainte, n-am stîrnit compătimirea,
n-om fi nici de-acum nainte, nu ne-o plînge omenirea.*

Dar Omar Khayyam nu trăieşte nici o stare de ataraxie în faţa traseului vieţii care pare să se precipite spre moarte. Asemenea unora dintre scriitorii din vremea noastră, autorul celebrelor *Catrene* abordează viaţa la modul cantitativ. Timpul în care trebuie să se consume vibraţia sa profund umană este prezentul, iar unitatea cea mai profundă a trăirii poetului este clipa. Ca şi Horaţiu, Omar Khayyam situează viaţa sub zodia unui singur comandament, *carpe diem*.

*Moartea asta ce-ţi străbate calea fericirii-n viaţă
de-o mie de ori îţi spune, zi şi noapte mi te-nvaţă :
Foloseşte-această clipă : nu eşti iarbă după coasă,
să-mi răsari precum otava şi mai verde şi mai deasă.*

Abordînd viaţa dintr-o asemenea perspectivă, Omar Khayyam devine trubadurul sensibil al marilor plăceri care reprezintă suportul existenţei fiinţei umane. Vinul, iubirea, ştiinţa, frumosul sînt pentru acest poet epicureic calea fertilă de integrare într-un prezent seducător, care estompează sentimentul obsedant al morţii. Elogiul vinului are semnificaţia unui act de ceremonial.

*Bea din băutura asta care-i veşnicia vieţii,
bea comoara de plăcere, bea văpaia tinereţii !
Arde-n vilvătăi ca focul viu, pe dinlăuntru arde,
dar prieşte întristării, apă vie pentru moarte !*

Insumind o filozofie practică a trăirii, versurile lui Omar Khayyam sînt impregnate de un optimism reconfortabil, umbrit uneori de uşoare accente de melancolie. Poezia aceasta gnostică a scriitorului matematician şi astronom are farmecul unei patetice meditaţii pe marginea existenţei, concepută ca un ceremonial grav al marilor plăceri umane, trăite sub zodia fericită a cumpătării.

*Dacă bei, bea cu-nţelepţii ori cu feţe de lalele
rizătoare !... Nu bea multă băutură din ulcele,
nici prea des şi-n văzul lumii !... Be puţin şi pe-ndelete,
bea arar, din vreme-n vreme, bea cu faţa la perete...*

Laconic, aforistic, mereu transparent, discursul poetic al lui Omar Khayyam pune în lumină feţele multiple ale unui poet filozof.

În *Fragmentele* sale despre literatură, Novalis afirmă la un moment dat că : „Adevăratul poet este omniscient, fiind un autentic univers în miniatură“.

Poetul acesta angelic, cu o viață extrem de scurtă (1772—1801), traumatizat de marea iubire retezată de moarte, avea un imens cult al științelor, ca și al marilor prietenii cu filozofii germani din tinerețea sa, alături de care și-a modelat concepția despre artă și existență. Convinș de faptul că filozofia este „sufletul vieții sale, cheia care îl duce spre sine însuși“, Novalis se apropie cu entuziasm de Fr. Schlegel, Schleiermacher, Fichte, trăind un fel de stare febrilă de admirație și uimire în fața erudiției acestor mari gânditori. Într-o scrisoare adresată lui Fr. Schlegel, poetul *Imnurilor către noapte* mărturisea fără reticență ceea ce îi datora pe planul formației sale intelectuale : „Prin tine am cunoscut cerul și infernul. Prin tine am gustat din pomul cunoașterii“.

Dar și impresia produsă de tânărul poet asupra filozofilor și esteticienilor germani din acea vreme era foarte puternică. Fr. Schlegel îi mărturisea fratelui său că a cunoscut un scriitor foarte instruit, cu un chip fermecător, ochi negri, familiarizat cu ideile filozofice ale epocii, admirator al lui Platon, care în discuțiile despre cultură

aducea o căldură și o pasiune ce contrastau sensibil cu sfiala sa obișnuită. În acest climat, favorabil marilor prietenii și acte de afinitate intelectuală, Fr. Schlegel îi scria fratelui său în 1792 astfel: *„Soarta mi-a adus în palmă un om tânăr care poate deveni totul. Mi-a plăcut foarte mult și m-am arătat față de el foarte binevoitor, deoarece și-a deschis inima lui sfintă cu toată generozitatea în fața mea“*.

Deși versurile lui Novalis nu aveau încă în anii de debut perfecțiunea la care acesta a ajuns nu multă vreme mai târziu, deși limba poeziei sale nu era încă deplin formată, Fr. Schlegel mărturisea că autorul romanului *Heinrich von Ofterdingen* avea toate șansele să devină cel mai mare poet al vremurilor. Așa cum au remarcat mulți dintre contemporanii săi, există la Novalis o imensă voință de autocunoaștere și autoperfecțiune, care viza toate planurile existenței sale. În *Jurnalul intim*, scriitorul german exprima la un moment dat un principiu, care a devenit catehismul comportamentului său permanent: *„Mă gîndesc la mine însumi fără întrerupere, la experiențele și actele pe care le îndeplinesc“*. Reflecția aceasta nu trebuie înțeleasă ca o mărturisire a unui spirit egolatru. Novalis era în mod paradoxal un tip specific de *rêveur*, care unea atît în creația sa, cît și în viața cotidiană, fantezia cu luciditatea. Întreaga sa existență a fost traversată de un puternic cult al valorilor morale, însăși aspirația sa spre frumos pîrindu-i-se viabilă numai atunci cînd avea o justificare etică și slujea marile adevăruri ale vieții. De aceea, atît viața sa intimă, marile prietenii, cit și întregul univers sînt privite din perspectiva unui poet-pedagog care credea că *„are misiunea“*, că *„este chemat“* alături de alții *„să educe întregul pămînt“*. *„Natura“*, adaugă el, *„trebuie să devină morală, noi sintem*

educatorii ei“. Crescut în cultul marilor valori ale culturii antichității, spirit modern, deschis spre înțelegerea fenomenelor de civilizație și cultură, Novalis credea profund în nevoia de desăvîrșire morală a ființei umane, încît în repetate rinduri și-a exprimat convingerea că un filozof sau un scriitor nu poate realiza o operă mare dacă nu este de o puritate morală ireproșabilă.

În *Fragmentele inedite*, destinate poeziei, Novalis demonstrează, de asemenea, că un scriitor trebuie să dispună de foarte mari calități și totodată să aibă o anumită manieră de viață pentru a putea realiza o operă, capabilă să încînte spiritul, să sugereze acea stare calmă de conexiune a cititorului cu întregul univers. Scriitorul german a ajuns la concluzia că poetul trebuie să fie un spirit moral, independent, străin de preocupările meschine, cu o mare mobilitate spirituală și o inimă deschisă spre solicitările majore ale vieții, cunoscător al unor variate științe, bun vorbitor, om cultivat, înzestrat cu o excelentă memorie.

Atributele cu care Novalis îi investea pe poeți ilustrează o exigență deosebită față de aceștia. Dar ceea ce scriitorul german cerea de la alții, își impusese și lui însuși. Deși a avut o viață extrem de scurtă, Novalis este unul dintre scriitorii cei mai cultivați ai vremii. El aduce cu sine în viața literară a Germaniei spiritul enciclopedic din veacul luminilor și entuziasmul profetului romantic, preocupat de ameliorarea lumii dintr-o altă perspectivă decît aceea a înaintașilor săi.

Reflecțiile lui Novalis despre natură, societate, istorie, limbă, psihologie, antropologie, estetică, literatură, poetică etc. pun într-adevăr în lumină virtuțile unui poet omniscient, paginile sale consacrate diverselor ramuri ale

științelor umaniste reprezentînd, așa cum însuși poetul dorea, un adevărat univers în miniatură.

Novalis crede în supremația frumosului natural asupra celui artistic.

De aceea, el consideră că „universul cărților nu este decît o caricatură a lumii reale“. Însăși afirmația că : „O carte este natura exprimată prin semne (ca și muzica), dar mai completă“ face ca ideile scriitorului german să se întîlnească cu ale multor esteticieni contemporani, situîndu-se astfel pe poziția unui genial anticipator. Ca și mulți dintre scriitorii romantici, Novalis are o imensă admirație pentru muzică. Cu multă vreme înaintea poezilor simbolști, autorul *Discipolilor din Sais* avansează ideea că arta de a scrie poate fi tratată muzical, poezia fiind prin însăși natura sa muzică. De altfel, se poate afirma că Novalis e un adept al *panpoeziei*. Pentru el, poezia este realitatea absolută, este eroul filozofiei și în același timp arta care se substituie corului antic în epoca modernă. Pictură a vieții interioare și muzică interioară, expresie a gândirii filozofice și a spiritului întregului univers, metafizică a lumii din epoca primitivă, poezia reprezintă în concepția lui Novalis totul.

Ca și Fichte și Schleiermacher, Novalis pleacă de la premisa că poezia și arta în general se constituie ca un mod de reprezentare a eului, proiectat asupra întregului univers. Dacă alianța dintre rațiune și fantezie duce la religie, dacă unitatea dintre rațiune și cunoaștere duce la știință, poezia, ca expresie a fanteziei și a rațiunii, este emanația specifică a eului sintetic al ființei umane și a întregului univers, eul divizibil fiind în același timp apt să rămînă o imensă unitate.

Universul poetic conceput de Novalis este fundamentat pe convingeri de această natură. Idealismul său magic

conjugat cu panteismul, se constituie ca un suport al întregii sale creații literare. Vășător în stare de veghe, Novalis este tipul poetului romantic care își dirijează în permanență actul spontan de creație spre un anumit program literar în sfera căruia adevărul se identifică cu binele și frumosul. Poezia lui Novalis se definește astfel ca o meditație continuă asupra existenței, marcată de sentimentul iubirii și al morții, al solitudinii și totodată al comunicării spirituale a întregului univers. Deși, în anii de debut, scriitorul german a cultivat un gen de poezie ocazională ca *Împăratul Iosif* sau *Lui Friedrich Wilhelm*, trebuie să precizăm că nici în această perioadă nu a lipsit din versurile sale sentimentul naturii și al trecerii timpului, elogiul trecutului îndepărtat, privit ca o epocă de aur, apologia poeziei ca filozofie asupra condiției umane. Semnificative în acest sens sînt versurile sale din *Lamentarea unui tînăr*, *Seara* sau balada *Nu știu ce*.

Dimensiunile filozofice ale poeziei lui Novalis capătă însă o profunzime puțin obișnuită abia în *Imnurile către noapte*. Starea de reverie romantică, meditația asupra sensurilor existenței, vibrația poetului în fața trecutului și a prezentului etc. reprezintă leit-motivele care traversează universul său poetic.

Admirator al lui Young pe care îl citise de foarte timpuriu, Novalis realizează cel dintîi o autentică poezie a nopții.

Traumatizat de iubire ca și de marile schimbări ale societății moderne, ce șocau dragostea sa pentru natura virgină, ca și admirația pentru marile tradiții, Novalis devine astfel cîntărețul înfiorat al nopții, al întunericului, care întreține marile mistere ale existenței și favorizează comuniunea spirituală cu întregul univers. Novalis este în mod evident un poet sentimental. Dar sentimentele

sale fundamentale se coagulează în jurul ideii de repliere din existență, de contopire cu o lume imaginară, concepută ca o proiecție posibilă spre toate dimensiunile timpului.

Emanatie a unui eu extrem de sensibil și profund îndurerat, poezia lui Novalis este astfel o litanie tristă pe marginea existenței, care exprimă atitudinea unui poet solitar, ale cărui idealuri nu s-au putut armoniza cu acelea ale lumii în care trăia.

Poetul care spusese că „*gîndirea este numai un vis al sentimentului*“, aduce în întreaga sa operă starea de spirit a eroului său din romanul *Heinrich von Ofterdingen*, care caută floarea albastră deși știe că nu o va găsi niciodată.

Ecou tragic al unei epoci de profunde transformări, Novalis reprezintă în peisajul poeziei romantice europene o voce unică, ce se va auzi peste toate timpurile.

Cine a cunoscut o singură dată peisajul grecesc nu poate să nu rămână pentru totdeauna profund impresionat de acea stranie îmbinare de piatră, pământ și apă, peste care se revarsă o orbitoare baie solară. Am amintit acest detaliu specific pentru universul meridional în care vestigiile antichității rămân ca niște mărturii solitare într-un spațiu modern, fiindcă, într-o manieră sau alta, toate acestea intră în universul literar al fiecărui scriitor grec, constituind o adevărată poezie a elementelor cosmosului.

Cititorul care străbate spațiul poetic creat de Constantin Kavafis are sentimentul unui complex voiaj gnoseologic într-o lume în care se familiarizează cu toate dimensiunile timpului. Poetul acesta care și-a petrecut viața la Constantinopol, Alexandria și Londra, având parcă ceva din structura aedului nomad, nu poate fi considerat un cîntăreț al evenimentelor istorice în sine. Poezii ca *Termopile*, *Caii lui Ahile*, *Regii alexandrini*, *Mormîntul lui Iases*, *Darius*, nu reprezintă doar un act de reconstituire epică a unor fapte de mare rezonanță. Ele sînt, de fapt, o asumare efectivă a unei stări existențiale, o diagramă lirică a unui timp în care scriitorul se instalează pentru a putea dialoga cu contemporanii săi.

Umanizarea unui detaliu mitic cunoscut, prin integrarea într-o amplă perspectivă despre condiția umană, este de natură să genereze un fior liric de profundă vibrație interioară. Poezia *Caii lui Ahile* ni se pare cea mai elocventă pentru această manieră de introducere a cititorului în una din dimensiunile permanente ale existenței.

Constantin Kavafis este adeptul unui discurs poetic ascetic, lipsit de orice stridențe lirice și ornamente stilistice inutile. Poetul acesta care descinde din romantismul întirziat al Greciei moderne, care intuiește sensurile estetice ale sugestiei din literatura simbolistă și admiră viziunea picturală detașată din lirica parnasiană, lasă impresia unui gravor minuțios, capabil să imprime imaginii o simplitate asemănătoare cu cea din arta bizantină. Poezia *Itaca* reprezintă un asemenea voiaj liric printr-un spațiu mitic a cărui transparență lasă să se întrevadă fuziunea dintre trecut și prezent.

Dar Constantin Kavafis nu este doar poetul spațiilor ample, încărcate de mituri sau arheologul unui univers spiritual îndepărtat. În trecut el caută cu precădere etimonul specific al spiritului modern, rezonanța vechii Elade în contemporaneitate. Poezia *Pe un țărm italian* reprezintă astfel o subtilă parabolă despre răspunderea civică, un vibrant apel la dragostea de țară. Totul este însă realizat printr-un discurs poetic care subliniază detalii comportamentiste, scriitorul adoptând atitudinea unui reporter clarvăzător, care consemnează metamorfozele unei conștiințe.

Dar genul în care poetul grec excelează este reprezentat, după părerea noastră, de poezia fluxurilor de conștiință. Confruntarea conștiinței umane cu trecerea timpului, constituie *situația-limită* fundamentală din care Kavafis scoate efectele lirice cele mai puternice. Situat

sub zodia lui Cronos, integrat în viziunea heraclitiană a eternei treceri, omul din poezia lui Kavafis își rememorează traiectul vieții, își confruntă sentimentele difuze cu spațiul intim ce aparține unui anumit trecut sau își face bilanțul existenței. Poezia tinereții, ca și a senectuții, capătă astfel în creația scriitorului grec anumite inflexiuni în care se interferează duloșia cu ironia ce nu anulează însă compasiunea. Asemenea drame anonime se petrec în spații mici, clausturate. Ele sînt consemnate fără excese patetice în poezii ca *Ferestrele* și *Un bătrîn*. Pe această cale, faptul cotidian și cel istoric, detaliul mitic și cel real compun coloanele axiale ale universului poetic creat de Kavafis. Scriitorul acesta care a strîns foarte puține opere în volum, care nu a ezitat să-și difuzeze poeziile pe foi volante, este astăzi o autentică prezență europeană.

Există continente ale poeziei de care europenii au luat act relativ târziu. Printre acestea se situează Africa. Pentru un ins neavizat, cultura africană trăiește doar prin câteva monumente nemuritoare, care sînt expresia unei civilizații străvechi. Dar cine depășește aceste prejudecăți și se apropie cu pasiune de literatura africană a negrilor, are revelația unei arte profunde, sincere și plină de rafinament. Dacă marinarii din secolul al XV-lea au descoperit în imensul continent african vestigiile unor vechi civilizații peste care s-a revărsat mai târziu barbaria conchistadorilor, oamenii de știință și istoricii fenomenelor de cultură au fost adeseori uluiți de originalitatea unor creații aproape necunoscute. Asemenea constatări l-au determinat pe Leo Frobenius să vorbească despre existența *culturilor superioare* africane, demonstrînd că prejudecățile aberante despre „negrii barbari” sînt o invenție a unor coloniști înrăiți.

Se știe doar că poezia africană orală are o tradiție foarte îndepărtată, dar textele păstrate sînt foarte puține. Poeții africani s-au bucurat însă mereu de un imens prestigiu în fața colectivităților umane din care fac parte. Un comentator al poeziei africane menționează faptul că în Ruanda, unde din anul 1100 pînă astăzi stăpînește-

dinastia Banyiginya, poeții au beneficiat de o atenție deosebită. Legile locale de aici au statornicit faptul că cel care a creat o poezie intră în mod firesc în corpul poezilor. Datoria lor este de a-și răspîndi operele din om în om, din sat în sat, încît să se poată păstra din generație în generație. Dorința de a scrie aceste poezii și de a le păstra pentru eternitate a căpătat în ultima vreme un caracter din ce în ce mai accentuat. Poezia *Kudjowu* și *elefanții*, scrisă în limba Joruba, s-a păstrat pe calea scrisului. Dar cititorii de cărți sînt și astăzi foarte puțini în continentul african. Chiar și acolo unde aceștia există, ei s-au format în școlile și universitățile occidentale, iar limbile de largă circulație în care pot comunica sînt cele europene. Faptul este explicabil și atunci cînd apreciem relațiile dintre țările africane dintr-o altă perspectivă. Se știe doar că pe acest continent, plin de contradicții și surprize, se vorbesc cam 1 000 de limbi și dialecte. Ori, în această situație, comunicarea scriitorului cu publicul nu se poate încă realiza pe un plan mai larg decît prin intermediul unor limbi de circulație, ca franceza, engleza, mai rar spaniola și italiana.

Situația scriitorilor africani este diferită de la o țară la alta, dar atitudinea lor față de destinul popoarelor din care fac parte însumează anumite trăsături comune. Cei mai mulți poeți africani se consideră exponenții spirituali ai popoarelor lor. Ei luptă împotriva asupritorilor străini, atît prin scrisul lor, cît și prin activitatea politică, Leopold Sedar Senghor, fiind un exemplu elocvent de scriitor și om politic. Poezia africană pleacă de la anumite realități naționale, care au adeseori un caracter tragic. Acest context face ca poeții să fie în primul rînd spirite moraliste, critice și acuzatoare. De aceea, versurile multora dintre ei reprezintă o chemare la unitate

și luptă pentru independență națională, un indemn spre luminare prin cunoașterea slovei cărții, un avertisment împotriva fanatismului și asupririi coloniale. Didactică și moralizatoare, poezia unor scriitori cunoscuți ca Alexis Kagame, Alfred David Mbeba, James J. R. Jalobe, Shaaban Robert și Schele Kibwana este ilustrativă în acest sens.

Dar nu este mai puțin adevărat că în anumite țări și provincii africane, literatura militantă este sever sancționată de autoritățile coloniale. Un cercetător german ne informează că în Kenya pină și deținătorii unor poezii cu caracter protestatar erau aspru pedepsiți de legile locale.

Privită în ansamblul ei, poezia africană reprezintă o permanentă pendulare între tradiție și modernitate. Scriitorii au frecvent nostalgia unor obiceiuri străvechi, amenințate de invazia civilizației moderne aduse de colonialiști. Literatura africană este adeseori impregnată de o filozofie simplă și practică, ce se identifică cu anumite credințe locale. Europeanii iau act de acest mod de gândire din două scrieri fundamentale, *La Philosophie bantou*, Elisabethville, 1945, și *Présence africaine*, Paris, 1949. Din aceste opere rezultă imaginea unei filozofii țărănești și practice, care reprezintă un stimulent pentru faptele majore. Filozofia bantu apare astfel ca o meditație asupra forței vieții care se identifică cu întregul univers. Forța aceasta latentă zace în plante, animale, umbre visuri etc. În acest univers, omul constituie forța supremă și scopul său trebuie să fie acela de a-și conserva puterea, nu de a o pierde, de a imprima fiecărei acțiuni un caracter util, pozitiv, de a supraviețui prin urmași.

Aici se găsesc de fapt atât temeliile poeziei cosmice cât și ale celei didactice și moralizatoare. Este elocvent faptul că și versurile poetului martinican Aimé Césaire sînt impregnate de același spirit. Pentru el, pămîntul este corpul, este femeia care trebuie înșămîntată. Munții, apele, izvoarele, dealurile sînt formele vizibile ale creației. Poezia africană se caracterizează însă printr-un discurs poetic foarte variat. Versul este adeseori cantabil, alteori are ritmuri stridente care amintesc sonoritatea tobelor din triburi. Enunțul verbal se configurează fie sub forma unui act patetic de comunicare obișnuită, fie sub cea a decupării versului în structuri sonore, cu o dispunere grafică deosebită, ca în poezia suprarealistă. Dacă la Leopold Sedar Senghor predomină versul grav care reconstituie o lume plină de mister, la Birago Diop ne frapează repetiția fascinantă, obsedantă. În schimb, la Flavien Ranovia poezia este inventar de obiecte, iar la Dennis Schukude Osadebai mesajul protestatar are un caracter de manifest.

Orfeu cel negru are astfel fețe multiple. Dureros și melancolic, răzvrătit și violent, solidar cu cei oprimați sau repliat într-o resemnare tristă, cîntecul liric al continentului negru este poezia majoră izvorită din sursele originare ale existenței acestei lumi în plină transformare.

La 30 octombrie 1972 s-a împlinit un veac de la nașterea autorului *Cimitirului marin*. În acest îndelungat răstimp, criticii literari au emis în legătură cu opera sa literară, ca și cu motivația actelor sale de creație, opiniile cele mai contradictorii. Dacă Gaëtan Picon afirma în *Panorama noii literaturi franceze* că Paul Valéry este tipul scriitorului complet, considerându-l în același timp cel mai reprezentativ poet al generației sale, Georges-Emmanuel Clancier afirmă în maniera cea mai tranșantă că creatorului Domnului Teste „*nu este poet decit dintr-o anumită slăbiciune față de sine însuși*”. Opera sa poetică admirabilă, pe care o consideră produsul unui spirit deosebit, este apreciată de acesta ca o creație minoră. Deplasînd accentul pe finalitatea scrierilor autorului, un alt comentator al lui Paul Valéry, Jacques Chartier, nu ezită să afirme că acesta acorda creației literare doar o importanță relativă, suspiciunea sa asupra operei de artă rezultînd din faptul că nu l-ar fi reprezentat decit într-o măsură foarte mică. (*Tu es témoin que je n'ai jamais fait ce que j'ai voulu.*)

Trebuie să mărturisim că cititorului contemporan care parcurge operele sale fundamentale, dar nu-și construiește anumite puncte de vedere doar din unele mărtu-

risiri de credință de circumstanță, îi este greu să adere la o asemenea opinie.

Atît în îndelungatele sale perioade de tăcere, cît și în anii în care a avut o activitate literară febrilă, Paul Valéry s-a comportat ca un poet total, care concepea creația literară ca o aspirație spre absolut. Ideea că poezia lui Paul Valéry este un simplu „joc mintal“, o proliferare de cuvinte care se nasc din alte cuvinte, ni se pare de asemenea eronată. Este adevărat că scriitorul francez, afirma că poezia este „limbaj în limbaj“. Dar de aici nu se poate desprinde concluzia că ar fi militat pentru o literatură lipsită de idei. Referindu-se la creația poetică a lui Mallarmé, el nu ezita să afirme că versurile acestuia sînt „strălucitoare, dar totuși fără fond“.

Pentru autorul *Introducerii în metoda lui Leonardo da Vinci*, poezia este rezultatul unei profunde combustii interioare, care unifică pe un plan superior vibrația pur afectivă cu cea intelectuală. Concepută ca o unitate între stratul fonetic și cel semantic, lirica lui Paul Valéry este un act specific de cunoaștere, în care contactul conștiinței cu realitatea facilitează interferența între senzația materială și ecoul ei intelectual. Cerebrală, poezia scriitorului francez nu-l privează pe cititor de trăirea ei afectivă, mediată de idee. Tipice în acest sens nu sînt numai anumite poezii cu caracter antologic, ca *Cimetière marin* sau *La jeune Parque* care însumează anumite detalii autobiografice, ci și alte versuri obișnuite din opera sa pe care le desprindem din *Interior*.

*O sclavă ce are ochii încărcați cu lanțuri moi
La flori îmi schimbă apa și pure mîini apoi,
Scăldată în oglindă, dă tainicului pat.*

O fată între ziduri apoi a așezat
Ce-n vis imi rătăcește cu pași ritmînd cadența,
Ea-mi trece prin privire, dar nu-i sfărim absența
Precum trece prin sticlă o rază de la soare,
Iar aparatul minții din somnu-i nu tresare.

(tr. ION I. CIORĂNESCU)

Concepînd poezia ca o severă construcție arhitectonică, așa cum rezultă și din *Cantique des colonnes*, Paul Valéry aduce prin întreaga sa creație mărturia unei autentice aspirații spre puritate, literatura fiind pentru scriitorul francez un dialog cu el însuși și prin el însuși cu întreaga umanitate. Aici rezidă, în ultimă instanță, secretul devenirii lui în timp, deschiderea sa permanentă spre viitor.

La început poezia a fost muzică și declamare. Barzii antichității, trubadurii, minesengherii au creat, după cum se știe, o imensă literatură care unea adeseori cuvîntul cu muzica. Dar din momentul în care poezia a devenit autonomă față de muzică, transpunerea ei pe plan melodic nu a fost întotdeauna de natură să o avantajeze, dimpotrivă, succesul facil al unor versuri asigurat pe această cale, a dus la perimarea lor neașteptat de grabnică. Au existat, desigur, și poeți care au suportat bine acest examen dificil. Rictus, Klabund, Prévert, pentru a indica doar cîteva nume, se înscriu în suita cazurilor fericite. Songurile lui Brecht pledează, de asemenea, pentru o conjugare izbutită a cuvîntului cu muzica. Dar prestigiul muzicii susținute de mari cîntăreți și al poeziei, cultivate de scriitori care au trăit seducția altor arte, s-a soldat și cu inițiative de alt gen. Se știe doar că Sartre și François Mauriac au scris pentru Juliette Greco, iar versurile lui Jacques Prévert au fost cîntate de unii dintre cei mai de seamă cîntăreți ai vremii noastre.

În ultimele decenii s-a produs, mai ales în peisajul poeziei franceze, un fenomen deosebit. Acei care au ur-

mărit mărturisirile de credință ale unor poeți au putut constata o anumită dramă pe care mulți dintre aceștia o trăiesc în fața crizei poeziei. Experimentele multiple încercate asupra cuvîntului, colajul adus de poezia concretă, ermetizarea excesivă a discursului poetic au făcut ca poezia să treacă printr-un mare impas, pierzîndu-și astfel publicul care s-a îndreptat cu precădere spre roman. În această etapă se pare că poezia autentică s-a deplasat spre zona sa originară, cînd cuvîntul era însoțit de melodie, configurîndu-se o adevărată generație de trubaduri moderni. Romulus Vulpescu atrăgea atenția asupra acestui fenomen acum cîțiva ani. Revenim asupra lui cu convingerea că o mare parte dintre cîntăreții francezi contemporani ca Charles Trenet, Leo Ferré, Charles Aznavour, Barbara, Jacques Brel, Georges Moustaki, se înscriu în rîndurile celor mai de seamă poeți contemporani din Franța. Este adevărat că în critica literară franceză actuală, asemenea afirmații tranșante nu s-au făcut. Dar faptul că acești cîntăreți sînt considerați niște poeți autentici rezultă și din seria de volume ale versurilor lor publicate de editura Seghers. În anul 1962 a apărut o culegere din versurile lui Leo Ferré, după care a urmat Georges Brassens (1963), Jacques Brel (1964), Charles Trenet (1964), Charles Aznavour (1964), Barbara (1968), Serge Gainsbourg (1969), Georges Moustaki (1970).

Cîntecul francez se înscrie astfel în spațiul unic al poeziei, care își cîștigă astfel o nouă dimensiune prin contactul său multiplu cu un public foarte larg. Poeții care cîntă aduc în creația actuală vibrația lirică a contactului cu realitatea cotidiană, mesajul luptei pentru libertate, ironia vieții mic burgheze, umorul declanșat de pla-

titudinea existenței fără perspectivă, tristețea solitudinii, gravitatea iubirii și a morții.

Un univers specific de existență se configurează prin aceste versuri care introduc în muzica contemporană o evidentă dimensiune filozofică.

Parcurgerea volumelor de versuri ale acestor cîntăreți poeți demonstrează cu prisosință necesitatea unei antologii românești. Aștept cu nerăbdare întîlnirea cu poetul zilelor noastre care va transpune fiorul acestei literaturi autentice în limba română.

Există poeți cu care ne-am obișnuit de multă vreme. Versurile lor ne sînt familiare, iar ritmurile intime ale discursului lor poetic s-au întipărit în memoria noastră. Îndrăgiți pentru o anumită sonoritate a limbajului original, intrați în intimitatea noastră prin jocul grațios al anumitor vocabule, acești poeți, cînd sînt tălmăciți într-o altă limbă, pot să ne producă uneori mari dezamăgiri. De aceea am întîrziat un anume timp să deschid masivul volum care cuprinde versiunea românească a operei lui Guillaume Apollinaire, publicate în Editura Univers (1971).

Prima lectură-sondaj a unor poezii cu caracter diferit mi-a anulat orice temere. Frumoasa ediție alcătuită de Virgil Teodorescu, cu o subtilă și sensibilă prezentare a poetului francez, realizată de Vasile Nicolescu, nu trădează cu nimic valențele estetice ale textului original. Versiunea românească a operelor lui Apollinaire care cuprinde traduceri semnate de Virgil Teodorescu, Mihai Beniuc, Vasile Nicolescu, Nina Cassian, Leonid Dimov, Tașcu Gheorghiu, Gellu Naum, Ioan Caraion și Augustin Doinaș, este o adevărată sărbătoare a poeziei. Faptul acesta este cu atît mai îmbucurător, cu cît varietatea discursului poetic creat de scriitorul francez a constituit o

probă grea chiar pentru niște poeți și traducători încercați, cum sînt cei mai înainte amintiți.

Guillaume Apollinaire nu este un poet monocord, iar tiparele stilistice ale versurilor sale au o uluitoare diversitate, care susține o gamă de tonalități afective extrem de bogată. Descinzînd din Malherbe și Villon, Nerval și Laforgue, Racine și Verlaine, autorul *Caligramelor* este clasic și modern în același timp. Mărturisirea sa că „*Cea mai bună modalitate de a fi clasic și ponderat este de a fi poetul timpului său și de a nu sacrifica nimic din ceea ce anticii au putut să ne învețe*“, se înscrie în mod firesc în programul său poetic. În maniera simboliştilor, Apollinaire scrie legende pline de mister, cultivă poezia melancolică și muzicală. Dar în același timp, scriitorul care reclamă o libertate totală pentru poezie încearcă experiența dicteului verbal, sugerează zonele ezoterice ale existenței, compune poeme-conversație, rupe discursul poetic în enunțuri cu o dispunere grafică inedită, explorează inconștientul și nu ezită în fața exploziei de cuvinte uzuale. În *Frumoasa roșcată*, care este o fascinantă autobiografie lirică, poetul face o profesiune de credință:

*Eu cuget asupra acestei dispute lungi asupra tradiției
Și inovației
asupra ordinei și aventurii.*

Sentimental în *Podul Mirabeau* și *Cintecul celui neîubit*, ironic și gata să violenteze limbajul clasic, în *Răspunsul*, sedus de sentimentul timpului heraclitian în *Călătorul*, ca atîția alții dintre simbolişti, romantic în *Poezii*, declanșator al dicteului suprarealist în *Porumbița înjunghiată* și *Havuzul*, Guillaume Apollinaire este un poet proteic care nu-și refuză dreptul de a experimenta

formulele literare cele mai neașteptate. Scriitorul care credea că poezia este generată de imprevizibil, de surpriză, care trăise o cumplită spaimă în fața unui alt experimentator ce cutreierase toate meridianele globului (Blaise Cendrars) reprezintă, alături de Max Jacob și Picasso, valul nou al artei care se instaura în cultura franceză la răspîntia dintre două veacuri. Cu Apollinaire se configurează un nou univers literar, susținut de un discurs poetic specific. Retorica poeziei trece printr-o profundă metamorfozare care se înscrie în conștiința veacului. De aceea, volumul de scrieri alese, publicat în limba română cu aceeași acuratețe a aparatului critic ca și ediția franceză din Pleiade, ne produce o satisfacție deplină pe care dorim să o împărtășim tuturor iubitorilor de poezie.

Există o poezie a spațiilor claustrate și mici, a obiectelor familiale și a florilor, a universului miniaturizat în care eul poetului colocviază blînd cu animalele care-și întind boturile lor calde și umede spre ușă sau spre fereastră. Francis Jammes este poate scriitorul cel mai ilustrativ în acest sens. Dar în același timp există o vibrantă și seducătoare poezie a universului deschis, a marelui spațiu itinerant, față de care scriitorul se comportă ca un pasionat colecționar de senzații eteroclite și puternice, încît opera sa se convertește într-un imens muzeu imaginar al lumii. În acest spațiu poetic atît de fertil se înscrie creația literară a lui Blaise Cendrars (1887—1961), care poate fi considerat un adevărat *poet itinerant*.

De la volumul de început, intitulat sugestiv *Monde entier* pînă la *Au coeur du monde*, care marchează sfîrșitul unui traseu literar cu o amprentă unică, cititorul poate descifra cu ușurință năzuința scriitorului francez de a se transforma cînd într-un martor înfiorat, cînd într-o conștiință sensibilă a întregului univers.

Pasiunea pentru necunoscut, instabilitatea, oroarea față de viața sedentară mediocră, fac parte din suita aces-

tor date elementare care trebuie să se fi imprimat în memoria involuntară a poetului încă din anii copilăriei.

Născut în Elveția dintr-un tată elvețian și dintr-o mamă scoțiană, care moare de timpuriu, iubitor de vinuri și aventuri cu tentă exotică, Blaise Cendrars își petrece copilăria în Egipt, Neapole și Montreux. Destinul capricios al tatălui îl aduce astfel pe acest spirit febril în contact cu marea și palatele egiptene, cu existența trepidantă din Italia, ca și cu luxul apăsător și sufocant din marile apartamente și castele din Franța.

Poetul cu obrazul brăzdat de timpuriu de puternice riduri, cu gura senzuală și privirea caldă, cuceritoare, reflecta adeseori asupra arborelui său genealogic care, se pare că l-a imprimat în sine dorința irezistibilă de aventuri.

*Suis-je pélagien comme ma nounou égyptienne ou suisse
comme mon père,
Ou italien, français, écossais, flamand comme mon grand-
père.*

.
*Pourtant je suis le premier de mon nom puisque, c'est
moi qui l'ai inventé de toutes pièces.*

Intr-adevăr, Blaise Cendrars este creatorul destinului său plin de peripeții, petrecut pe toate meridianele globului, așa cum este și creatorul gloriei care se poate atașa de numele său, deoarece se situează în rindurile scriitorilor care au revoluționat poezia franceză în primele decenii ale secolului nostru.

Blaise Cendrars face parte din familia de spirite a lui Rimbaud și Apollinaire de care îl lega o admirație reciprocă.

La vîrsta de 15 ani pleacă de acasă, atras de forța miraculoasă a necunoscutului. Întîlnirea sa cu polonezul Rogovin, care era un straniu explorator și aventurier, îl duce spre Siberia, unde căutau diamante și obiecte rare. Așa începe existența trepidantă a tînărului poet care cunoaște foamea și sărăcia, satisfacția acumulării unei averi fabuloase pe care o pierde repede, spaima traficului cu valori interzise, exotismul oriental și civilizația americană, căldura toridă a Africei și gerul siberian, imensitatea oceanelor și durerea emigranților fără lucru, farmecul artei și aventura neloială, riscul morții și căldura marilor prietenii.

Vocația aceasta de explorator al unor arii geografice necunoscute, care-l apropie de profilul spiritual al îndrăzneților călători din Renaștere, este mărturisită de scriitor fără nici o reticență. *„Am gustul riscului. Nu sint un om de cabinet. Niciodată nu am putut rezista chemării necunoscutului. Scrisul este actul cel mai potrivit temperamentului meu. Sufăr ca un condamnat cînd trebuie să rămîn între patru pereți și să înegresc hîrtia, iar afară viața palpită. Aud claxonul mașinilor, fluieratul locomotivelor, sirena vapoarelor... Atunci visez la acele țări pierdute pe care încă nu le cunosc.“*

Blaise Cendrars este un autodidact. Totuși, el nu încearcă să revoluționeze poezia franceză dintr-un pur instinct artistic care să-l fi minat spre detectarea noului. Prietenia lui cu Apollinaire, Robert Delaunay, Fernand Léger, Chagall, Picasso, Erik Satie, Stravinski și Honegger a constituit un stimulent deosebit pentru descoperirea căilor de înnoire a artei.

Dar decisivă pentru cariera sa literară rămîne experiența de viață, concepută ca o imensă aventură spre necunoscut. De altfel, poetul mărturisește cu legitimă satis-

facție sursele creației sale literare : „*Mais quand on voyage, quand on commerce, quand on est à bord, quand on envoie des lettres océan, on fait de la poésie*“.

Într-adevăr, poezia lui Blaise Cendrars este cronică unei biografii încărcate, expresia unei existențe diseminate pe toate meridianele globului. Geografia lirică a lui Blaise Cendrars înscrie astfel în palmaresul creației sale farmecul unor orașe și insule exotice, traversarea unor imense spații cu trenul sau cu vaporul, viața trepidantă din marile porturi, destinul unor oameni necunoscuți, scena lumii devenind astfel un imens spectacol pentru acest „*Homer al transsiberianului*“, cum îl numea pe bună dreptate un scriitor american. De aceea, pe itinerarul jurnalului său liric figurează poezii ca : *Bombay Express*, *Rio de Janeiro*, *La plage de Guaraja*, *Paris*, *Saint-Paul*, *Orion*, *L'Equator*, *Cap Frie*, *Cabine No. 2*, *A quai* etc.

Poezia lui Blaise Cendrars este susținută de un discurs literar simplu, care are farmecul enunțului oral din convorbirile cotidiene. Ironic, patetic, umoristic, violent sau plin de o afecțiune profund umană, discursul poetic construit de scriitorul francez are mereu transparență și forță de seducție.

Scriitorul care afirmase că „*Singurul fapt de a exista este o veritabilă fericire*“ poate fi considerat cel mai de seamă poet itinerant al epocii noastre.

JACQUES PRÉVERT
SAU PENDULAREA
ÎNTR-UN POEZIE ȘI ANTIPOEZIE

Audiența de care se bucură poezia lui Jacques Prévert pe diferite meridiane ale globului pune în lumină destinul literar al unui poet fericit. Filonul sentimental care străbate multe din versurile sale, inflexiunile lor lirice profunde, susținute de un discurs poetic muzical reprezintă doar unele dintre cauzele menite să faciliteze receptivitatea largă și adeseori entuziastă față de opera unui scriitor care pare să se fi programat cu cele mai bune intenții pentru un public foarte larg. Insuși faptul că versurile acestui poet sentimental al foburgurilor au fost cîntate de Yves Montand, Mouloudji, Juliette Greco și Fabian Loris, demonstrează că ne găsim în fața unui trubadur modern din familia de spirite a lui Clément Marot, Rictus și Klabund, ce anunță cel puțin pe anumite planuri pleiada cîntăreților poeți din epoca noastră.

Dar Jacques Prévert întrunește și alte condiții ale poetului fericit. Itinerariul pe care îl descrie opera sa ne permite să recunoaștem o anumită cale aventuroasă, plină de riscuri, străbătută și de alte generații anterioare de poeți, dar fără succes. Autorul volumelor *Paroles* (1947), *Spectacles* (1951), *La pluie et le beau temps* (1955) și *Histoires* (1963) nu este doar un poet sentimental, neoromantic, cum își propun să apară în fața cititorilor numeroși

poeți contemporani din diferite țări europene. Dimpotrivă, el caută să detecteze anumite iradiații afective într-un univers al locurilor comune care prin însăși natura lor par să fie condamnate la o degradare și banalitate, incompatibile cu poezia. Jacques Prévert este în primul rînd un poet al faptului divers. Întreaga sa operă este susținută de o retorică specifică a fenomenului cotidian. Or, proiectarea unor stări de melancolie, regret sau tristețe peste un univers reificat, de o frapantă monotonie, este un act de mare îndrăzneală și numai ingeniozitatea unui poet autentic a putut duce la obținerea unor stări poetice, într-o zonă existențială, aparent incompatibilă cu acestea. *Cafeaua de dimineață*, de pildă, este o adevărată poczie a privirii. Poetul notează gesturi obișnuite. Privirea sa se comportă asemenea unei camere de filmat care înregistrează aspecte din viața domestică obișnuită.

*El și-a pus cafeaua
Liniștit în ceașcă
Laptele l-a pus în
Ceașca de cafea
Zahărul l-a pus în
Cafeaua cu lapte
Și cu lingurița
L-a amestecat
A băut cafeaua
Ceașca a lăsat.*

Maniera de relatare a faptelor este asemănătoare cu aceea din romanul comportamentist sau din filmul care refuză în mod programatic sondajul interior. Solicitat de gestul exterior semnificativ, Jacques Prévert reconstituie un traseu care are un epilog cu inflexiuni sentimentale.

*Și s-a ridicat
Fără să mă privească
Și-a pus pălăria
Cu un gest distrat
Și-a luat pe umeri
Mantaua de ploaie
Pentru că ploua
Apoi a plecat.*

Dar privirea care reconstituie acest traseu aparent banal, participă la o mică dramă. Și atunci ochiul înfiorat se întoarce de la cel privit spre cel care se privește...

*Ș-atunci mi-am strîns
Fruntea grea în palme
Și-am plîns, am plîns...*

Jacques Prévert inovează de fapt poezia prin procedeul arhicunoscut al împrumuturilor din alte arte. El nu ezită astfel să facă apel la o anumită tehnică de reconstituire a realității, frecventă în filmul modern, în romanul comportamentist sau uneori în pictură. Evident că el nu este cel dintîi care se încumetă să facă o asemenea încercare. Poeții futuriști au mers pe aceeași cale, iar unii dintre scriitorii suprarealiști au procedat la fel. Dar acolo unde aceștia au eșuat, Jacques Prévert a izbutit, un anume dozaj al rețetei sale literare împiedicîndu-l să repete excesele înaintașilor prea înverșunați de invenția spargerii unor convenții literare.

La prima vedere, o pezie ca *Alicante* pare o natură moartă, reconstituită prin mijloace specifice creației lirice. Dar în mod subit inventarul unor lucruri își schimbă traseul și proiecția eului acoperă decorul aparent neutral cu o puternică undă de lirism.

*O portocală pe masă
Rochia ta pe covor
Și tu în patul meu
Cadou gingaș al clipei
Nocturna mea răcoare
Căldura vieții mele.*

Jacques Prévert este tipul poetului care își propune în mod programatic să demitizeze realitatea. Faptul acesta are numeroase consecințe pentru creația sa literară. În primul rînd, foarte multe aspecte din viața cotidiană, considerate incompatibile cu poezia, sînt acceptate în mod ostentativ în universul său literar. În al doilea rînd, o sumedenie de detalii care se părea că nu pot fi reprezentate în poezie decît printr-un discurs literar grav, sînt deturnate de scriitorul francez în adevărate acte de deriziune. Cîntată în atîtea feluri de poeți, iubirea nu mai este reprezentată de Jacques Prévert prin anumite clișee literare cunoscute. Autorul poemului *Strada Senei* ridică măștile personajelor sale, le surprinde anumite ticuri, gînduri ascunse, intenții greu de mărturisit. Este semnificativ faptul că într-o asemenea poezie discursul literar se apropie de tehnica relatării în proză. Versul devine o narație simplă de evenimente, o notație malițioasă de gesturi, apte să deturneze o situație gravă într-o scenă ridicolă.

*Pe strada Senei colț cu altă stradă
seara
La ora zece și jumătate
un om se clatină... un tînăr
cu pălărie
cu impermeabil
și-o femeie-l zgîlțuie.*

Scena aceasta mută, aglomerată în mod deliberat de foarte multe enunțuri informaționale exacte, care sugerează un portret balzacian, se convertește într-un dialog aparent patetic, subminat însă de autor prin detalii generatoare de umor.

*Pierre să-mi spui adevărul
Pierre să-mi spui adevărat
vreau să știu totul
spune-mi adevărul
acum femeii pălăria-i cade.*

Dar ca și în romanele lui Nathalie Sarraute, subconversația penibilă este mereu ascultată de un martor invizibil și omniscient, a cărui privire și judecată necruțătoare demitizează totul.

*E prizonier (Pierre)
e încolțit de propriile lui făgăduieli...
în fața lui —
mașina asta de socotit și de văitat
mașina asta de bătut scrisori de dragoste
mașina asta de oftat
îl prinde...
și se ține scai de el...
Pierre să-mi spui adevărat.*

Convertirea unor situații grave în ridicol, demitizarea unor gesturi sacrale, deschiderea totală a universului liric spre un context de o banalitate terifiantă reprezintă de fapt asaltul masiv al *antipoeziei* în sfera tradițională a poeziei. Dar dacă aceeași dorință a unora dintre poeții suprarealiști s-a convertit într-o scriitură de o covârșitoare

banalitate, Jacques Prévert și-a asigurat în permanență un anumit spațiu de recul, o distanță semnificativă față de *infralumea* pe care o introduce în opera sa.

Adept convins al unei *poezii-spectacol*, făcută mai ales pentru a fi ascultată, Jacques Prévert construiește adevărate comedii în miniatură, cultivă balada cu intrigă și epilog, scrie versuri care au valoarea unor adevărate pagini de caracterologie în roman.

Acestea sînt de fapt planurile și modalitățile prin care scriitorul francez realizează *antipoezia*. Ceea ce a reprezentat *antiteatrul* și *antiromanul* în comparație cu genurile tradiționale, reprezintă de asemenea *antipoezia* în domeniul creației lirice. Croce nu a înțeles-o și a respins-o, pornind de la cazurile eșuate în vremea sa. Erich Kästner și Brecht au avut de asemenea structura scriitorilor destinați să facă *antipoezie*. Dar multe din creațiile lirice ale acestor poeți sînt banale și minore. În cultura română, Marin Sorescu s-a instalat și el pe acest teren plin de riscuri, dar nu a izbutit să realizeze decît o poezie de demonstrație, incitat de experiența poetului francez.

Jacques Prévert a izbutit să impună genul, *antipoezia* constituindu-se ca o nouă manieră de reprezentare a vieții în societatea modernă desacralizată, ca o forță de șoc a prejudecăților, ca o modalitate de persiflare a unei lumi sclerozate. *Riviera* are această imensă forță de șoc, rezultată din capacitatea de caricare a personajului adus pe prim plan, ca și a întregii lumi mondene degradate.

*Întinsă pe șezlong cît e de lungă
o doamnă cu limba ofilită
o doamnă foarte în etate
o doamnă foarte lungă
mai lungă decît propriul ei șezlong*

pe lungul ei șezlong șade lungită
firește i s-a spus că marea e aproape
și-atunci ea o privește dar nu o vede
iar președinții trec și o salută cu plecăciuni adânci
ea e baroana Crin
regina cariei dentare
iar soțul ei este baronul Crin
necontestabil rege al bălegarului de iepure.

Viața prozaică este astfel reprezentată în mod deliberat prin versuri prozaice. Anumite cuvinte care au iradiații semnatare dominante se repetă în mod programatic, iar *antipoezia-spectacol* capătă accente umoristice deosebit de puternice. Ca și Baudelaire sau William Blake, autorul *Cuvintelor* are ceva din structura unui poet romantic plin de melancolie care își îndreaptă atenția spre lumea urâtă, pe care o vizualizează printr-o mare încărcătură de cuvinte care se constituie ca o mică retorică a grotescului. Dar grotescul pur romantic al lui Victor Hugo sau cel cu dimensiuni metafizice din poezia lui Baudelaire, este sensibil diferit de grotescul banal, cotidian pe care Jacques Prévert îl reprezintă în opera sa. Cea mai elocventă operă a poetului francez prin care se poate ilustra retorica urâtului și a grotescului, specifică universului său literar, rămîne *Spălatul rufelor*. Pe această cale, Jacques Prévert aduce în lirica contemporană aceeași notă șocantă, non-conformistă pe care o aduceau pictorii realiști în comparație cu canoanele clasice. Aici atmosfera pestilențială nu mai este produsă de iubita moartă, ca în poezia lui Baudelaire, ci doar de lucrurile care aparțin unor oameni. Relatarea este sobră, iar adjectivele care califică anumite situații sînt de asemenea extrem de puține, primul vers

proiectind abjecția unei ființe umane asupra naturii și întregului mediu ambiant.

*O crincenă duhoare de carne care moare
e vară și totuși frunzele arborilor din grădini cad
și crapă de parc-ar fi toamnă...
duhoarea vine din pavilion
din locuința domnului Edmond
șef de familie
șef de birou
e ziua când familia își spală rufele
și-i a familiei duhoarea asta.*

Starea poetică generată de lirica lui Jacques Prévert are o mare diversitate. Tandru, sentimental, ironic, dulos, malițios, scabros, poetul *Cuvintelor* dispune de un registru liric care cultivă paradoxul și antinomiile, dispuse întotdeauna cu mare ingeniozitate în cadrul *antipoeziei-spectacol*. De altfel poate facilitatea prea mare, excesele retorice ale detaliului banal, tentația foiletonului și a cronicii rimate reprezintă pericolele care au amenințat creația acestui poet a cărui itinerariu artistic este marcat și de unele eșecuri, diseminate discret în universul său literar. Dar peste toate acestea plutește atmosfera dominantă a unei poezii autentice. De la romanța melancolică până la jocul pur de cuvinte care amintește poetica supra-realistă, Jacques Prévert rămâne mereu un poet autentic care nu-și trădează vocația de explorator al unor stări poetice și zone existențiale, în care fusese instalat până nu de mult doar spațiul necunoscut al *nonpoeziei*.

Cînd l-am cunoscut pe Pierre Emmanuel în primăvara anului 1971, la o întîlnire internațională ce a avut loc pe superba coastă a Mării Adriatice, am avut revelația subită a poetului total. Capabil să judece cu umilință actele grandioase de cultură, preocupat de marile probleme ale umanității pînă la trăirea lor profund tragică, obsedat de marile întrebări ale sensurilor existenței, Pierre Emmanuel mi s-a părut a fi o carte deschisă, al cărei mesaj poetic presupune o permanentă combustie interioară. Întîlnirea cu acest poet francez al timpului nostru a constituit pentru mine un prim act de interogare asupra creației sale. Așa l-am descoperit pe acest poet al realității interiorizate, al miturilor antice și moderne, al angoasei libertății umane frustrate și al irezistibilei dorințe de comunicare cu lumea prin propria sa operă.

Cine parcurge volumele de eseuri ale lui Pierre Emmanuel poate descifra cu ușurință acele patetice profesiuni de credință ale poetului preocupat de explorarea universului spiritual, de cunoașterea „*lunii interioare*” prin misterul cuvîntului, adresat celuiilalt și descoperit de acesta. În *Poezia, Artă muribundă?*, scriitorul francez demonstrează durabilitatea poeziei peste toate revoluțiile tehnicii industriale, pornind de la necesitatea ontologică

a ființei umane de a sesiza o realitate ce nu poate fi cunoscută pe alte căi. De aceea, Pierre Emmanuel respinge *literatura inflației verbale*, cerind o restaurare a valorii cuvintului capabil să stabilească raporturi profunde între eul poetului și comunitatea umană în care scriitorul trăiește.

Autorul eseului *Dificultatea de a fi* consideră astfel că *respectul cuvintelor* rezultă doar din intenția de a le da *sensul plenar*, care transformă acel vertij poetic salutar într-un act de profundă elevație a spiritului.

Itinerariul creației poetice a lui Pierre Emmanuel este fundamentat pe coordonate estetice și etice de acest gen. Dacă *Elegiile* din 1939 relevau doar revolta rimbaldiană a unui poet ce își căuta un drum propriu în peisajul liricii din acea vreme, dacă *Mormintul lui Orfeu* (1941) și *Imnurile orfice* (1941) pun în lumină discursul poetic de mare echilibru, realizat de un scriitor care își propune să *restaureze* literatură prin cuvânt, versurile sale impregnate de experiența războiului și a luptei în rezistență scot în relief sensurile civice majore ale mesajului poetic exprimat de Pierre Emmanuel în anii în care a înțeles nevoia comunicării specifice cu colectivitatea umană prin poezie. Pornind de la experiența poetică a lui Pierre Jean Jouve, Eluard și Michaux, ca și de la aceea a romanticii germani, Pierre Emmanuel devine el însuși prin unitatea fericită pe care o găsește între specificitatea discursului poetic și mesaj. Cine citește *Tinguirile Euridicei*, *Imnul libertății*, *Babel*, *Noi, copiii Hiroșimei*, *Bocitoarele*, *La Fântână*, pătrunde într-un univers poetic de mare complexitate, ale cărui subtile articulații sînt create cu o excepțională artă.

Orice act de lectură reprezintă un voiaj neprevizibil al privirii printre semnele inerte ale unei cărți care are darul de a descoperi o anumită lume mai mult sau mai puțin cunoscută. Capabilă să se însinueze în conștiința noastră, uneori asemenea unui eveniment real, alteori ca o muzică discretă, opera literară este catalizatorul stării spirituale a *cititorului fericit* și izvorul de neliniște al lectorului care caută să-și motiveze în permanență opțiunile estetice. Asemenea „*bricoleurului*“, bintuit de mari curiozități, acesta vrea să știe ce este înăuntrul unui univers literar, demontează mecanisme ale căror secrete nu le cunoaște, are pasiunea detaliului care susține micul edificiu necunoscut.

Dar citeodată se poate întâmpla ca starea de beatitudine a cititorului fericit să se întâlnească cu acea curiozitate inepuizabilă a „*bricoleurului*“, obsedat de taina mecanismului misterios. Aceasta este starea pe care o poate produce mai ales lectura unui poet necunoscut. Reîntâlnirea noastră cu operele unui mare scriitor integrat prin longevitatea carierei sale literare în categoria fenomenelor clasate, nu mai stârnește deci arareori fericite efecte de șoc. Contactul cu versurile unui autor necunoscut,

atunci cînd cuvîntul său nu mai cunoaște nici un fel de ezitări penibile, rămîne întotdeauna emoționant.

Aceasta este starea cu care am parcurs versurile poetului luxemburghez, Henri Blaise. Placheta sa de versuri, *Kreuz und quer schnite* (1971) care în limba română ar putea purta titlul aproximativ *De-a lungul și de-a lătul* reprezintă o subtilă fenomenologie a realului. Realizat din perspectiva unui poet pentru care spectacolul vieții este privit de la distanță și din apropiere, de sus și de jos, universul literar construit de Henri Blaise este opac și transparent, mobil și statuar, straniu și familiar.

Henri Blaise este, de fapt, un poet al privirii. Dar fluxul lucrurilor și al evenimentelor este privit de el în permanență din interior și din exterior. Ni se pare elocvent în acest sens însuși faptul că una din poeziile sale se cheamă *Dinăuntru și din afară*. Enunțul său este deosebit de personalizat în mod total. El apare ca un laconic monolog interior, auzit în absența emițătorului, ca un aforism despre lume, situat sub zodia eternității.

*„S-a spus nu / S-a spus da / Lumea atîrnă de-a unghie /
Ziua s-a vărsat în rigolă / Viața s-a risipit în bar /”*

Cînd spectacolul cotidian este privit dinăuntru, transcenderea faptelor de un sens superior creează sentimentul neantului existențial.

*„/ S-a spus nu / S-a spus da / Liniștea a fost căutată /
Moartea a fost băută / Stelele împușcate / Dincolo nimic-
nicia / Amin./”*

Cînd privirea poetului pleacă dinăuntru, ea trebuie să străbată anumite obstacole transparente, apte să faciliteze dinamica unor întîmplări, al căror film este reconstituit fără efuziuni încărcate de patetism. *Despărțirea*

are loc întotdeauna de după un paravan de sticlă este de asemenea semnificativă pentru acest poet al privirii care și-a intitulat un întreg ciclu de versuri *Fereestre în gol*. Fereastra, sticla, reprezintă astfel obiectul transparent care facilitează direcționarea privirii spre anumite întâmplări, dar creează în același timp o anumită distanță despărțitoare față de acestea.

„/ Dincolo de fereastră învață să zboare / Afară este lumea / Ideile au nevoie de un acoperiș / Păsările și-au luat zborul / Din greșeală / Una a lipsit la plecare /”

Dar itinerariul gândului *interior* spre *exterior* este facilitat de cuvinte. Poemul *Drumuri spre exterior* reprezintă o adevărată pledoarie pentru cuvântul nud, pentru *cuvântul-idee*, capabil să întrețină inefabilul. Inventarul de lucruri, evenimente și stări eteroclite, viermuiala existenței reprezintă lumea pe care poetul trebuie să o investească cu sensuri.

„/ A exila poezia / în acvariu / pentru anii cei slabi / Melancolia peștilor violenți / cu burțile de sticlă / tăiate. A săpa tuneluri / A urca scări / de-a curmezișul prin / Spectrul / Prudenței nedorite / A gândi spre cei din afară.”

Discursul acesta poetic paratactic, care amintește tehnica literară a suprarealiștilor, nu este doar un registru de fenomene eteroclite. Poetul care dezertase din armata germană și cunoscuse riscurile luptelor maquisarzilor belgieni, lasă să străbată cu discreție evenimentul biografic în versurile sale.

Păpuși în vînt reprezintă poezia privirii retrospective, capabilă să scruteze timpul pe toate dimensiunile sale.

„/ Am venit pe lume prea bătrîni / la şaisprezece ani, am văzut tancuri şi tunuri / La douăzeci, am învăţat să împuşcăm./“

Cînd versurile lui Henri Blaise capătă tonalitatea unei exortaţii, mesajul lor este foarte limpede.

„/ A fi tînăr este altceva / O mină fără o grenadă de mină / un picior fără piciorul unui popor / o faţă fără mască de gaze / Am devenit dezertor / fără gulere răsucite şi veşminte de hipi / Ne-am strigat protestele în faţa acoperişurilor unor grajduri / Şi ne-am înfierbîntat de libertate / Fără droguri /.“

Poetul „Micilor absurdităţi“, al Dorinţelor care apar privirii, goale ca şi „clanţele de la uşi“, ştie că „poezia doare“ ca „nedesăvîrşirea“, „ca şi moartea“. Dar el ştie că în caruselul ameţitor al existenţei poezia este „floarea albastră a iubirii“ în „sala de aşteptare a plăcerii“.

Henri Blaise este poetul cititorilor fericiţi. Versurile sale sînt demonstraţia unei arte care nu impune motivaţii neliniştitoare şi tîrzii.

Lectura versurilor lui Mimmo Morina lasă cititorului impresia participării la un lung voiaj interior ale cărui etape sînt relatate de poetul sicilian cu candoare specifică primului contact dintre conștiința omului și lume. Poezia lui Mimmo Morina se relevă la început ca un peisaj inform, peste care se suprapun amintirile unui „timp pierdut“, marcat de evenimente, obiecte și oameni.

Semnificativ pentru debutul literar al poetului este poemul său *I want to pay myself* (1964) a cărui amprentă romantică scoate în evidență resursele artistice ale unui poet sentimental. Leit-motivul care traversează acest poem publicat în versiune italiană și în traducere engleză, este iubirea. Proiectat în timp, erosul produce starea de incandescență a dragostei, iluzia necunoscutului și a marilor coincidențe sufletești.

*Tu per me
sei sempre la fanciulla di Karlstad
che mi invitavi all'amore.*

În poezia lui Mimmo Morina trecutul este acela care indică tensiunea unui sentiment rememorat, în vreme ce

prezentul conceput ca o eternă trecere sugerează doar degradarea unei stări sufletești.

*E cosi passa il tempo
per me
che fui desideroso d'attendere,
per te
che sei ansioso di partire.*

Timpul devine, de fapt, personajul principal care traversează acest poem, întreținând astfel tensiunea dramatică din cele mai multe versuri ale scriitorului italian. El este martorul tăcut al unei eterne treceri în care pare să se stingă totul.

Dar în anul în care ieșea de sub tipar acest poem romantic de dragoste al cărui travaliu artistic trimite spre o dată mai veche, Mimmo Morina a dat publicității placheta de versuri *Le fragole* (1964) care, alături de textul original cuprinde și o versiune în limba franceză.

Poetul care străbătuse numeroase țări occidentale și răsăritene, stabilit în cele din urmă în Ducatul de Luxemburg, a devenit în cele din urmă apologetul unei Europe unite și pașnice. Spirit lucid și rebel, Mimmo Morina se definește odată cu această plachetă de versuri ca un autentic poet al umanității. Tipice pentru spiritul polemic în care este concepută această culegere de versuri sint poeziile *Lideri și subrete, Paraziții, Înalta trădare, Sodoma și Gomora* etc., în care virulența pamfletului depășește uneori universul obișnuit al poeziei. Referindu-se, de pildă, la tratativele sterile pe marginea destinului unor popoare oprimate, poetul italian ajunge să definească însăși semnificația mesajului său literar.

Ma in questi incontri
di voluttuosi contrasti,
non so se
la mia buona fede
sia piu utila
della oro avara ingordigia.

Fizionomia poetului protestatar care denunță împărțirea lumii în blocuri, tirania unor mari puteri, abuzurile etc., se definește mai ales prin acest volum din care nu lipsesc nici versurile ironice, impregnate în același timp de un profund lirism. De altfel, credem că cea mai izbutită poezie din această culegere este *Demisia unei secrete*. Enunțul literar rămîne și aici direct. Referințele concrete sînt de asemenea evidente, dar un anume patos și melancolie a suferinței creează o atmosferă de înaltă tensiune lirică, ce depășește pamfletul cotidian. Mimmo Morina este un poet liric prin excelență și orice abatere de la acest tip de discurs poetic apare ca o trădare a artei sale. Scriitorul este el însuși conștient de acest lucru. După experiența parțial izbutită din *Le fragole*, volumul *Psyche* (1967) reprezintă o întoarcere spre sursele autentice ale poeziei lui Mimmo Morina. Amplul ciclu autobiografic cu care debutează acest volum este ilustrativ în acest sens. Secvențe din copilărie, cumpărăturile mamei din piață, moartea unei mătuși, actele aventuroase, totul este relatat într-un stil colocvial care îi oferă autorului un larg registru liric, explorat cu ingeniozitate. Menționăm un singur episod :

*Il racconto
era
logico, lineare e monotono.*

*Don Agostino
smarglassava
gli anni trenta :
America, America, America,
grosse auto,
alambiconi clandestini,
„Cosa Nostra“,
whisky
e donine facile.*

Cu această culegere de versuri, poezia lui Mimmo Morina devine notația subtilă a unui flux de conștiință, diagrama unui itinerar al spiritului în întâlnirile sale cu spectacolul uman. În acest traiekt liric se înscrie și ultimul său volum de versuri *Sei tu la terra* (1970). Dar dacă filonul liric rămâne același, discursul poetic capătă o densitate mult mai mare. Datele esențiale concrete sînt mai puține și estompate, iar tonul poetului își recîștigă candoarea primei întâlniri a omului cu dimensiunile timpului.

Mimmo Morina este un poet al Italiei și în același timp un scriitor romantic al întregii lumi contemporane. Solicitat în permanență de marile probleme ale vremurilor noastre, Mimmo Morina este un autentic spirit european.

În ultimii ani, evoluția poeziei lirice din anumite țări pune în lumină un imens travaliu asupra cuvîntului. Integrat în cele mai dificile forme sintactice, dispus în imagini grafice din ce în ce mai ingenioase, asociat cu anumite imagini plastice care impun lectura lui circulară sau verticală, denudat adeseori de funcția tradițională de ornamentare, cuvîntul este astfel supus unor încercări ne-numărate, destinate parcă să sublinieze limitele maxime de comunicare prin discursul poetic sau pierderea creditului în forța sa specifică de iradiere semantică.

În felul acesta, experimentele făcute asupra cuvîntului au dus în frecvente cazuri la o anumită descentrare a poeziei, care, subminată de un anume gen de seducție a imaginii, și-a pierdut încărcătura emotivă cu care ne-am obișnuit. Poate și din această cauză, cezura artificială pe care au realizat-o unii poeți din diverse arii de cultură între enunțul poetic cu un mesaj centrat asupra lui însuși și marile sentimente umane, a făcut să sporească interesul pentru o poezie cu o puternică încărcătură afectivă, în care tensiunea lirică să rezulte din întîlnirea firească a conștiinței noastre cu misterele mari ale existenței.

Volumul de versuri *Il lume sotto il sole*, realizat de scriitoarea italiană Teresa Maria Moriglioni constituie o

evidentă invitație spre poezia sentimentală. Grefate pe anumite imagini materiale, menite să genereze reveria poetică, versurile scriitoarei italiene constituie un discurs liric neîntrerupt pe tema condiției umane. Iubirea, singurătatea, moartea, clipocitul apelor marine, culoarea trandafirilor, lumina solară orbitoare, proiectată pe un peisaj cu o cromatică deschisă, reprezintă elementele și motivele în jurul cărora se aglutinează sentimentele de profundă vibrație interioară, ce se degajă din acest univers poetic.

Cuvintele cele mai frecvente din vocabularul poetic al Teresei Maria Moriglioni sînt : nostalgie, solitudine, tăcere, durere, timp, soare, cer, vis, ochi, sînge, zi, iubire. Circulația lor persuasivă, obsedantă, rezultă din însuși programul poetic al scriitoarei, reliefat cu discreție în versurile sale.

*Siami figli del sogno
e della nostalgia
ma abbiamo sangue rosso
che ci mattella ai polsi.*

Considerînd astfel că sîntem copiii visului și ai nostalgiei, poeta construiește în mod deliberat un univers literar cu o puternică forță de comunicare afectivă. Explorîndu-și astfel eul în procesul de conexiune cu evenimentele care compun o autentică biografie lirică, notînd cu fidelitate strigătul interior care se convertește într-un act de confesiune sau într-un apel de comunicare cu întregul univers, poeta aduce în versurile sale o feminitate duioasă, o năzuință de fixare pe marile coloane axiale ale vieții.

Discursul său poetic este simplu și transparent. Retorica versului, cu o fină sintaxă afectivă, evită notele stri-

dente. Versurile din poezia *Il dolore* sint elocvente in acest sens.

*Il mio dolore è un colombo bianco
che ha nel becco un geranio vermiglio
cresciuto sopra il mio cuore.*

Cind imaginația este grefată pe un element material, poezia locurilor natale capătă o rezonanță inedită prin însuși caracterul laconic al versului sentimental.

*Tornare alla mia terra
alla mia terra amara, aspra salina !*

Teresa Maria Moriglioni este o scriitoare sentimentală. Foarte rar, versurile sale cad într-o banalitate străină de caracterul grav, de ceremonial, al discursului său poetic. *Il lume sotto il sole* constituie încă o demonstrație fericită că, în fiecare epocă literatura are exponenții ei de autentică vocație pentru poezia sentimentală.

Pe poetul suedez Lars Gustafsson l-am cunoscut în primăvara anului 1971, la Portoroz, pe coasta Mării Adriatice. Tînărul acesta cu o discretă înfățișare athletică, cu o față acoperită de o barbă roșcată care-l îmbătrînește prematur, reprezintă tipul poetului erudit, cu o largă receptivitate atît față de filozofie și informatică, cît și față de logica modernă și matematică.

Poet, romancier, eseist, Lars Gustafsson realizează un experiment artistic original, întreaga sa operă fiind un reflex al gîndirii și al comportamentului contemporan care, cel puțin pe anumite planuri, face posibilă interferența dintre poezie, roman, știință, eseu și fluxul trepidant al vieții actuale, situată sub zodia lui *Homo Faber*.

De altfel, poetul suedez lasă prin însăși scriitura sa impresia unui *Homo Faber* care meditează asupra condiției umane, scrie versuri sau romane din perspectiva unui creator deplin conștient de faptul că universul intim al ființei omenești din epoca noastră nu mai poate fi separat de previziunile mașinilor de calcul sau de mutațiile de conștiință provocate de descifrarea unor vechi mistere ale existenței. În eseu său *Despre fantastic în literatură*, Lars Gustafsson afirmă pe bună dreptate că, în anumite condiții, literatura fantastică devine „*impotriva*

voinței sale“ o formă a trăirii, a evenimentului posibil. Confruntarea mentalității antifantastice cu arta fantastică lasă mereu impresia că „necunoscutul duce spre ceva cunoscut“. Însăși analiza pe care o întreprinde asupra poeziei sale *Mașinile* în volumul de eseuri *Utopii*, îl duce spre concluzia că de la Tennyson pînă astăzi, mașina a devenit un obiect poetic tot mai frecvent, faptul acesta fiind justificat de însuși specificul epocii noastre, ca și de constatarea permanentă că omul a început să capete ceva din specificul unui aparat cibernetic.

De aceea, nu ne mai poate surprinde faptul că scriitorul care experimentează o formulă proprie a romanului-eseu în cartea sa *Der eigentliche Bericht über Herrn Arenander* (1969) se apropie de universul liric cu mentalitatea unui poet lucid, care după ce a căutat raportul specific dintre ficțiune și antificțiune în epoca noastră, își permite libertatea de a introduce în sfera poeziei date informaționale pe care Croce, de pildă, le-a situat adeseori pe bună dreptate în domeniul antipoeziei. În *O călătorie spre centrul pămîntului* întâlnim enunțuri care trimit spre limbajul cotidian sau spre cel științific.

*Cu ce preț pot fi menținute deschise
Căile oceanelor ?
După căderea ipotezei heliocentrice
Diverse posibilități au fost cercetate și respinse.*

În poezia *Discuții*, scriitorul rezumă o anumită experiență acustică :

*Căutați o grădină absolut simetrică
Mărginită în toate părțile de un zid*

*Cu unghiuri drepte,
Căutați unghiul cel mai îndepărtat
Și sloboziți o lovitură de pistol.
Într-un punct anumit sunetul e imperceptibil.*

Lars Gustafsson încearcă să realizeze în același timp o poezie a obiectelor științifice, plină de candoare și patetism.

*Ce plăcut cîntec în „Canon“.
Un mic ceas electric
Așezat sub un clopot de sticlă ermetic,
Din care aerul e evacuat cu o pompă de vid.*

Riscurile alunecării în *nonpoezie* rămîn însă mereu evidente. Dacă *antiteatrul* și *antiromanul* au putut găsi o anumită audiență, datorită unor opere majore care au confirmat aceste experimente, *antipoezia* rămîne încă o aventură plină de riscuri. De aceea, autenticitatea creației lirice, care dă nota personalității lui Lars Gustafsson trebuie căutată în poezii ca *La Haga*, *Turnul Babel*, *Despre ploaie*, *O dimineață în Suedia*, *Trenurile de marfă* etc. Lars Gustafsson rămîne astfel un poet al naturii, al peisajului campestru, al detaliului cotidian, a micului mister anulat de extensiunea actului de cunoaștere, a erupției sentimentale în mediul citadin. În acest context, discursul său literar capătă o intensitate afectivă deosebită, care iradiază poezia inventarului de obiecte, frecvent cultivată de scriitorul suedez.

Mă iubești.

Sînt puternic, mai puternic decît copacii,

Nu-i ușor să mă iubești.

Pentru că mă iubești, vreau să-ți vorbesc despre Haga.

Poezia lui Lars Gustafsson poate fi abordată din mai multe unghiuri de vedere. Dar singura cale care poate duce spre esența creației acestui poet, rezultă din înțelegerea exactă a sensurilor *antipoeziei*.

În ultimul deceniu peisajul poeziei din R.D.G. s-a îmbogățit în mod sensibil. Pornind de la tradițiile create de Brecht, Erich Weinert, Hans Lorbeer, Georg Maurer, Stephan Hermlin și alții, pe parcursul acestui timp s-a afirmat o altă generație de poeți care a dat noi dimensiuni creației lirice din această țară. Alături de *poezia evenimentelor*, în genul celei cultivate de Günther Deicke sau Adolf Endler, universul liric al scriitorilor din această arie de cultură se caracterizează prin preferința pentru meditație, prin explorarea unor teme abstracte cu nuanțe moralizatoare, în maniera lui Henryk Keisch, ale cărui poezii se cheamă *Problema*, *Arta discuției*, *Grija* etc.

Prestigiul lui Brecht și J. Becher este atât de mare încât numeroși poeți mai tineri scriu ca și aceștia poezii parabolice sau alegorice, proiectate pe un anumit fundal ironic, preferînd în același timp un enunț liric laconic, lipsit de podoabe excesive, încît versurile lor capătă adeseori o formulare aforistică riguroasă și abstractă.

Pe această cale evoluează creația lirică a lui Heinz Kahlau, poet format la școala brechtiană, ale cărui opere îl situează în rîndurile celor mai reprezentativi scriitori din R.D.G. Născut în 1931 la Drewitz lîngă Postdam, Heinz Kahlau publică prima sa carte semnificativă în

1954. Dintre volumele sale de versuri menționăm în mod deosebit *Încercarea* (1956), *Fluviul lucrurilor* (1964) și placheta de versuri de dragoste, intitulată *Tu* (1971).

Însumind o experiență literară de un deceniu, culegerea de versuri *Fluviul lucrurilor* reface în modul cel mai fidel itinerariul creației acestui poet brechtian, care are un pronunțat gust pentru versul sentențios, incit numeroase poezii ale sale au caracterul unor aforisme autentice. Enunțul liric de acest gen se poate ilustra cu ușurință prin oricare operă a sa.

*A face bine fără să știi, este modul de a fi al copilului,
A fi rău, fără să știi, este modul de a fi al copilului.
A fi rău fără să știi, este suferința bătrâneții,
A fi bun, înțelegînd acest lucru, este fericirea bătrâneții.*

Heinz Kahlau este un poet moralist care sondează cu precădere evenimentul cotidian și domestic, care scrie poezii despre părinți, iubită, ziare, locuință, dar care interoghează cu aceeași gravitate existența asupra sensurilor vieții și morții. Poezia sa, intitulată *Viața mea*, este elocventă în acest sens.

*Sînt ispitit numai de ceea ce nu are o soluție,
Durerea, moartea, gîndul, cuvîntul neclar.
Cine și-a rezolvat întrebările devine pentru mine mut
Și mă îndeamnă să merg mai departe.*

Heinz Kahlau este în același timp un poet al faptei, al gestului major care duce la definirea esenței ființei umane. De aceea, în universul său literar, omul este mereu integrat într-un imens flux al existenței, iar starea de ataraxie i se pare echivalentă cu moartea.

*Mai adîncă decît moartea,
Mai adîncă decît minia,
este slăbiciunea.
A nu rezista la nimic,
a nu găsi un sfîrșit,
Slăbiciune.*

Dimensiunile universului liric creat de Heinz Kahlau sporesc în mod sensibil cu placheta de versuri de dragoste, intitulată *Tu*. Versurile scriitorului german capătă o încărcătură afectivă, puțin cunoscută în opera sa mai veche, poezia sa se interiorizează, iar enunțul liric este impregnat de o culoare mai nuanțată.

*Te iubesc,
Și aș vrea să-ți spun
Să fii bună cu mine,
Să-mi faci viața mai ușoară,
Să nu mă silești la nimic.*

Poet al faptului cotidian, comunicat într-un limbaj cotidian, Heinz Kahlau își situează universul literar în acea zonă riscantă a nisipurilor mișcătoare, unde poezia se poate degrada cu ușurință în *nonpoezie*. Asumîndu-și acest risc, înscris în programul său literar, Heinz Kahlau are toate atributele poetului autentic, eliberarea sa de unele clișee brechtiene prea evidente rămînînd un deziderat pe care nădăjduim să îl rezolve în avantajul artei sale.

METAMORFOZELE PROZEI

Deshumarea unor scriitori uitați sau condamnați la o ignorare sistematică de tradiția care nu le-a acordat girul unei largi circulații reprezintă un fenomen periodic al istoriei literare, determinat de cauze extrem de variate.

Situat prin însuși comportamentul său straniu la periferia societății din epoca în care a trăit, condamnat de mai multe ori la detențiune din cauza scrierilor sale, exclus din lumea oamenilor de litere și ignorat de cei mai mulți scriitori din veacul al XVIII-lea, marchizul de Sade a beneficiat în timpul vieții sale doar de o celebritate de scandal. Marcat de Eros, straniul marchiz a devenit astfel un personaj legendar, un caz clinic interesant pentru psihiatri.

Redescoperit de critici abia în epoca noastră, autorul *Justinei* este înfățișat contemporanilor ca un martir, ca o victimă a unei societăți pline de prejudecăți, care l-a condamnat să-și petreacă o mare parte a vieții în închisorile franceze și în cele din urmă la ospiciu. Când scriitorul face suma timpului trăit în detențiune pînă la un moment dat, socoteala lui dă impresionanta cifră de 20 de ani, trei luni și șapte zile.

Dacă în corespondența sa marchizul de Sade atinge notele paroxistice ale spovedaniei totale, în jurnalul în care consemnează existența agonică a ultimilor ani petrecuți la Charenton tonurile stridente se estompează în schimbul unor însemnări prudente și neutrale.

Seduția pe care o exercită biografia tragică a marchizului de Sade asupra unora din criticii contemporani, ca și valoarea artistică remarcabilă a unor romane ale sale au impulsionat cercetarea sistematică a arhivelor care puteau cuprinde unele din operele sale pierdute, despre care se știa foarte puțin. Așa au fost descoperite, rind pe rind, diversele versiuni ale romanelor sale, paginile de corespondență și *Jurnalul inedit*, publicat de Georges Daumas în 1970.

Paginile acestea de jurnal consemnează perioada crepusculară a marchizului, consumată la ospiciul-închisoare de la Charenton. Cele două caiete păstrate, găsite în arhiva de familie a contelui Xavier de Sade, se referă deci la perioada finală a unui scriitor bătrîn și resemnat, hărțuit vreme îndelungată de poliția care îi sechestra manuscrisele și speriat de faptul că însemnările din închisoare puteau de asemenea să-i fie luate în orice moment. Cele două caiete de mici dimensiuni pe care le-am menționat se referă la perioada 5 iunie 1807—26 august 1808 și 18 iulie — 30 noiembrie 1814. Așadar, aceste două caiete cu note de jurnal cuprind doar anii de început și de sfârșit ai acestei detențiuni, însemnările relative la perioada 1808—1813 fiind pierdute. De aceea, autorul precizează că „*acest jurnal este o continuare a celui care a fost confiscat*“.

Pentru cei care ar dori să găsească în aceste pagini de jurnal anumite senzații tari, lectura lor poate să le producă evidente decepții. După ce a trăit de atâtea ori interdicția cernelii, a hîrtiei și a condeiului, marchizul de

Sade a renunțat la orice atitudine nonconformistă a scri-
sului său. În mod deliberat autorul nu-și mai transcrie
ideile și opiniile în asemenea împrejurări. Jurnalul său
se reduce astfel la notarea unor evenimente cotidiene din
închisoarea-ospiciu, cuprinde informații despre convorbi-
rile scriitorului cu fiii săi și relatări succinte despre spec-
tacole de teatru care aveau loc la Charenton. Trebuie să
precizăm cu acest prilej că viziunea idilică pe care o dă
Peter Weiss asupra acestor spectacole în piesa sa *Marat-
Sade* este departe de realitatea tragică de la Charenton,
unde pacienții erau supuși adeseori unor tratamente ex-
trem de dure. Nu trebuie trecută cu vederea nici iubirea
tîrzie a bătrînului marchiz pentru una din fetele din spi-
tal, consemnată și ea cu discreție în aceste pagini. Pru-
dența deosebită a scriitorului l-a determinat să modifice
adeseori numele unor persoane cu care venea în contact,
sau să le dea numai cu inițiale. Faptul acesta scade în
mod sensibil valoarea documentară a jurnalului. Auto-
biografie tragică, jurnal marchizului de Sade din această
perioadă trebuie apreciat mai degrabă ca un document
general asupra nebuniei din secolul al XVIII-lea, pe care
M. Foucault a cercetat-o cu multă rigoare. Mărturie asu-
pra comportamentului unei epoci față de scriitorii ieșiți
din comun, confesiune sobră a unui literat damnat, jurn-
alul inedit al marchizului de Sade luminează astfel o
față mai puțin cunoscută a secolului al XVIII-lea, fiind
de asemenea o dovadă a năzuinței de dăinuire a scrisului
său în eternitate.

Înainte de a reține atenția unor cunoscuți critici literari ca J. Paulhan, P. Klossowski, M. Blanchot, G. Bataille și R. Barthes, straniul autor al *Justinei* a reprezentat doar un seducător obiect de studiu pentru diferiți specialiști în domeniul psihopatologiei. Freud numea sado-masochismul un gen de complex nevrotic al destinului, compus din voluptate erotică și durere, de unde și denumirea sa târzie de *algolagnie* (algos=durere, lagneia==voluptate).

Damnat să rămână la periferia existenței prin impulsurile sale erotice maladive, care îl așază în aceeași familie de spirite cu un alt scriitor tarat de talia lui, J. Gênet, marchizul libertin a introdus adeseori în operele sale literare complexul de care era obsedat. Într-un pasaj din *Julietta*, Saint-Fond îi cere eroinei să-l gîtuiască, iar în vreme ce Decour, călăul, o biciuia pe Julietta, plăcerea ei delirantă lua forme paroxistice. „Trebuie să mă bați, să mă ultragiezi, să mă biciuiești... O, Delcour, divin distrugător al speciei umane, te ador...”.

Despre ciudatul și cinicul marchiz de Sade, istoria literară și psihanaliza au reținut mai ales asemenea detalii de scandal, care intră și în componența portretului său, redat de M. Heine. „Era dominat de un gust pentru cruzime, de

o manie irezistibilă nu numai de a fi el însuși biciuit, ci de a-i biciui el pe alții...”

Dacă romanele marchizului de Sade mai respectă unele convenții literare ale vremii, de care acest mare scriitor se detașează doar prin cultul valorilor inverse, corespondența sa pune în lumină tragedia profundă a unui spirit claustrat, pentru care detențiunea a devenit o expresie a solitudinii existențiale. Poate cu excepția lui Rousseau, nici un alt scriitor al vremii n-a izbutit să dea paginilor sale de confesiune caracterul de spovedanie dureroasă, de lucidă confruntare cu destinul. Adevărat testament pentru posteritate, scrisorile marchizului de Sade au o puritate raciniană.

Ca și cititorul obișnuit, criticul sau istoricul literar se apropie de un scriitor pe mai multe căi, în funcție de scopul pe care îl urmărește. Dacă interesul pentru opera literară în sine rămîne dominant, informațiile despre personalitatea creatorului nu capătă o semnificație deosebită. Dar în cazul cînd opera nu poate fi înțeleasă în mod adecvat fără cunoașterea personalității autorului, scrierile cu caracter autobiografic cîștigă o valoare mult mai mare. Se știe doar că exponenții noului val din critica contemporană pornesc adeseori de la operele autobiografice pentru a explica prezența constantă a unor teme literare fundamentale.

Autorul romanelor *Roșu și Negru* și *Castelul din Parma* reprezintă, după opinia noastră, tipul de scriitor care obligă la o continuă relaționare a scrierilor romanești cu cele autobiografice. Emile Henriot spunea pe vremuri despre Stendhal că este genul de scriitor care aduce în opera romanescă notabile deosebiri față de aspectele ce ies pe prim plan în literatura autobiografică. Afirmatia pare să se susțină. Chiar și în cărțile sale de maximă obiectivare, scriitorul francez este mereu prezent prin opțiunile pentru anumite personaje, ca și prin ideile care le profesează. Așa ne explicăm și ponderea mare pe care

o dețin scrierile autobiografice în ansamblul operei sale. *Correspondența, Viața lui Henri Brulard și Souvenirs d'égoïsme* constituie astfel calea de înțelegere a personalității acestui scriitor plin de contradicții despre care Sainte-Beuve spunea că a rămas profund atașat de idealurile secolului al XVIII-lea, dar era deplin pregătit să înțeleagă marile transformări ale societății franceze care au avut loc după 1814.

Considerente de această natură au făcut ca, după apariția capodoperelor romanești ale lui Stendhal în limba română, să fie publicat *Jurnalul*, care reprezintă o discretă mărturisire a reacțiilor scriitorului în context cu marele spectacol al lumii. Se știe că există jurnale care nu sînt destinate de autorii lor publicității, așa cum există altele concepute programatic spre a fi cunoscute. *Jurnalul* lui Henri Beyle, care și-a luat mai tirziu numele de Stendhal, face parte din a doua categorie amintită. Autorul ne avertizează asupra intențiilor sale astfel : „*Dacă vreun indiscret va citi jurnalul meu, vreau să-i răpesc plăcerea de a-și bate joc de mine, silindu-l să remarce că acesta trebuie să fie un proces-verbal matematic și inflexibil, privind felul meu de a fi...*”

Scriitorul acesta cu o mare disponibilitate afectivă pînă la bătrînețe, îndrăgostit de Italia, unde a găsit climatul cel mai favorabil de exprimare a ideilor sale, era profund atașat de valorile clasice, deși sensibilitatea sa este tipică pentru un spirit romantic. Lecturile sale trădează preferința pentru Cezar, Shakespeare, Goldoni, Voltaire, Tracy, Marmontel, fascinația exercitată de scriitorii și filozofii iluminiști asupra lui fiind evidentă. Stendhal are structura unui scriitor moralist, a unui spirit analitic care cercetează vibrațiile conștiinței sale în raport cu spectacolul existenței. Timid, pasionat pentru frumos, gata să trans-

forme un scenariu de idei într-un seducător monolog interior, Stendhal apare în paginile *Jurnalului* său ca un scriitor fericit. Sînt atîtea consemnări relative la o clipă sau la o zi fericită, încît este greu să-l suspectăm pe autor de contrafacerea unor adevăruri fundamentale. *Jurnalul* lui Stendhal rămîne totuși o radiografie selectivă a unor stări de conștiință și a unor evenimente. Confesiunea autorului nu este niciodată totală. Scriitorul care credea că va fi înțeles de public doar în 1880 sau abia în 1935, nu a greșit. *Jurnalul* său se citește astăzi cu aceeași plăcere, ca și al lui Gide, Kafka și Amiel.

În toamna anului 1971, cînd mă îndreptam spre Sènanque, unde a avut loc un simpozion despre destinul literaturii europene la finele veacului XX, șoferul a oprit autocarul într-un pitoresc orășel din sudul Franței pentru a vizita cîmitirul local. Femeile care aduceau flori mi-au îndrumat repede pașii spre mormîntul cunoscutului scriitor francez Albert Camus, înhumat după sfîrșitul său tragic la Lourmarin, unde se retrăgea adeseori din zgomotul Parisului pentru a lucra într-o liniștită locuință rustică. Teoreticianul relației absurde dintre individ și contextul său de existență și-a sfîrșit viața, după cum se știe, într-un accident tot atît de aberant cum este al multora dintre eroii din romanele și piesele sale de teatru. Autorul *Străinului*, al *Ciumei*, al *Mitului lui Sisif* și al *Omului revoltat*, ca și al unei semnificative opere de teatru, cum este *Caligula*, a fost adeseori etichetat prin unele formule simplificatoare, cu efecte publicistice superficiale, ca apologet al sinuciderii sau teoretician exclusiv al absurdului. Comentariile acestea unilaterale asupra operei se explică poate și prin faptul că multe din scrierile lui Camus, apărute în anii de război, au fost reduse prin însăși forța împrejurărilor la unele simboluri care, în atmosfera aceea de groază și teroare a spiritului concentraționar, erau în-

tr-adevăr de natură să sugereze trăirea individului într-un univers absurd. Camus este însă un scriitor de mare complexitate, în ale cărui opere putem descifra o profundă durere în fața umanității suferinde. Adversar al tiraniei și, cum el însuși spune, al *călăilor omenirii*, tânărul gazetar din Oran era alături de republicani și împotriva lui Franco, așa cum dovedesc articolele sale din *Alger républicain*. În anii de mai târziu, Albert Camus a fost în mod firesc și un luptător constant împotriva nazismului. Atitudinea sa din *Scrisoarea către tânărul german*, cit și din articolele publicate în *Combat*, este elocventă în acest sens. Dar, fața profund umană a acestui scriitor care și-a interzis în mod programatic excesele retorice de entuziasm, ca și strigătele stridente de disperare, se desprinde mai ales din *Caiete*, care consemnează impresii de voiaj, notații de evenimente, meditații pe teme cele mai variate, datate din perioada 1935—1951. *Caietele* lui Albert Camus reprezintă astfel un jurnal literar specific, în care autorul nota reflecțiile sale de om de cultură pe marginea unor lecturi, creiona unele proiecte literare, consemna impresii despre oameni de litere și evenimente, lăsînd însă un spațiu dominant mai ales pentru meditațiile despre condiția umană. Se știe doar că în funcție de finalitatea sa, Camus nu relatează în *Caietele* sale nici un fel de întâmplări pur personale, lipsite de legătură cu condiția sa de om de litere și cetățean al unei lumi pe care ar fi dorit s-o vadă așezată pe baze mai raționale. Meditațiile sale despre sensurile vieții și ale morții, despre actele de eroism și lașitate, despre solitudine și angajare față de comunitatea umană, despre iubire și castitate, dezvăluie resursele etice și intelectuale ale unui scriitor moralist din familia de spirite a lui Pascal, Descartes și Montaigne. *Caietele* lui Camus sînt în același timp autobiografia unei

deveniri morale, civice și intelectuale. Ele consemnează traiectul gânditorului de la *absurd* la *revoltă* și de la *revoltă* la adevărată pentru *fapta* creatoare, pentru trăirea plenară a existenței în sensurile ei majore. Spirit meridional și solar, Camus consemnează astfel drama divorțului dintre om și realitate, dintre natura acestuia și trăirea conjuncturală. Dar relatarea acestei drame nu atinge disperarea lui Kirkegaard, nici pesimismul ontologic al lui Heidegger. Omul camusian este victima unei armonii pierdute, iar gândirea sa laică și lucidă, situată sub zodia rațiunii care nu poate evita constatările amare, reprezintă un îndemn de căutare a echilibrului prin faptă.

Caietele lui Camus dezvăluie, cum spune Toynbee, gândirea unui scriitor, care a devenit un mare european tocmai fiindcă a venit din lumea umilă și solară a Oranului.

Întotdeauna istoricul literar a dispus de mai multe modalități de abordare a operei literare. Dar în același timp nu putem trece cu vederea că și „*montajul de documente*” care i se oferă cercetătorului modern arată adeseori altfel decât în veacul trecut, facilitându-i acestuia sensibil travaliul de informare. Vor exista, desigur, întotdeauna cercetători care vor citi în întregime manuscrisele unor opere literare mai vechi, variantele acestora, ca și corespondența, jurnalele și toate mărturiile referitoare la un anumit autor. Dar activitatea aceasta migăloasă, nelipsită de un anumit romantism, nu este necesar să capete întotdeauna aceleași proporții și să ia specialistului de fiecare dată o mare cantitate de timp. Adeseori, obiectivele mai reduse, urmărite de un cercetător, impun același efort de informare ca și altele mai mari, din cauză că volumele de documente, tipărite și organizate după anumite criterii științifice, lipsesc. În sprijinul istoricilor și criticilor literari interesați doar de anumite mărturii existente în operele unor scriitori vin autorii acelor ediții de documentare polarizate în jurul unor probleme caracteristice pe care le ridică opera și le dezvăluie personalitatea unui anumit om de litere.

Elocventă pentru acest mod de informare rapidă și la obiect este, printre altele, colecția *Dichter über ihre Dichtungen*, publicată de editurile Heimeran și Fischer, volumul dedicat lui *Franz Kafka* avînd după părerea noastră caracterul cel mai ilustrativ.

Astăzi este cunoscut faptul că în ultimele două decenii, opera lui Kafka a constituit obiectul de studiu al unor cercetători de pe toate meridianele globului. Dar volumele de corespondență, jurnalele, consemnările de convorbiri, deși publicate la diverse răstimpuri, sînt epuizate, iar dificultatea găsirii tuturor acestora nu poate fi trecută cu vederea. Or, documentele publicate în acest volum sînt de natură să înlăture cel puțin o mare parte din obstacolele de acest gen. Ediția întocmită de Erich Heller și Joachim Beug are o organizare riguroasă și funcțională, fiind destinată să lumineze diverse aspecte ale procesului de creație prin ample referințe la operele autorului, dispuse într-o ordine cronologică. La acestea se adaugă mărturisirile scriitorului despre dificultățile și chinurile travaliului artistic, după care sînt inseriate în alte două capitole opiniile acestuia despre semnificația corespondenței literare și convingerile despre rolul jurnalului literar, care rezultă evident atît din paginile de corespondență, cît și din jurnal. Cele mai multe scrisori selectate de editori sînt adresate lui Max Brod, Felix Bauer, Milena, lui Kurt Wolff, ca și editorilor scrierilor lui Kafka. Sentimentul dominant care se desprinde din acestea pune în lumină nevoia scriitorului de a împărtăși prietenilor opiniile despre opera sa și de a le asculta judecățile. Încrederea lui Kafka în gustul lui Max Brod, de pildă, este așa de mare încît într-o scrisoare (18.III.1910) îi mărturisește acestuia că 10 000 de sfătuitoari nu i-ar fi fost atît de folositori cum i-a fost acest neprețuit prieten. Un

fragment de jurnal (23.IX.1912) pune în evidență tensiunea interioară imensă pe care scriitorul o trăia în momentul terminării *Judecății*, precizînd că o asemenea operă nu putea fi dusă la capăt decît printr-o participare totală a spiritului și a trupului. Dintr-o altă pagină de jurnal (11.II.1913) rezultă că în *Judecata* atît numele lui Georg, cît și al lui Bende(mann) au tot atîtea sunete cît și numele lui Kafka, intenția autobiografică fiind astfel de domeniul evidenței. Textul convorbirii autorului cu Max Brod, referitor la *Castelul*, este de natură să dezvăluie și el finalul ipotetic al eroului central din acest roman. Cele mai multe documente relevă însă dificultatea de a scrie, pauzele chinuitoare ale autorului, suferința imensă provocată de starea de sterilitate. Dar, mai presus de orice, documentele strînse în acest volum scot în relief pasiunea de a scrie, drama cunoașterii, nevoia de comunicare și răspunderea etică și socială a autorului în fața textului publicat. Cititorul la astfel act de drama unui mare om de litere, de umanitatea sa profundă, de dorința acestuia de a participa prin scrisul său la destinul omenirii.

Există o anumită seducție a paginilor de jurnal și a memoriilor, exercitată nu numai asupra cititorilor obișnuiți, ci și asupra criticilor și istoricilor literari. Dacă pentru amatorul de literatură asemenea opere răspund unei curiozități, de altfel firești, determinate de cunoașterea unor gânduri, întâmplări și aspirații intime ale omului de litere, pentru criticul de specialitate ele constituie un document cu un mai mare coeficient de autenticitate, referitor la personalitatea artistului și adeseori la motivația actului de creație.

Produs al mentalității moderne, stimulat de estetica de factură romantică ce îndemna artistul la confesiune, conceput adeseori ca o patetică sau tragică spovedanie publică, jurnalul oamenilor de litere a înregistrat și el o mare diversitate pe parcursul timpului. Pentru unii scriitori, jurnalul a fost un act intim pe care posteritatea curioasă l-a făcut public, pentru alții a însemnat o cronică programatică de idei și evenimente, consemnate cu intenția de a fi publicate. În categoria aceasta din urmă se înscrie și *Jurnalul* scriitorului elvețian Max Frisch. Născut în 1911 la Zürich, Max Frisch este considerat, alături de Dürrenmatt, drept unul dintre cei mai reprezentativi scriitori contemporani din Elveția, opera sa situându-l

printre cei mai de seamă scriitori de limbă germană ai vremii noastre. Piese de teatru ca *Andorra*, *Don Juan* și *dragostea pentru geometrie*, *Baronul Öderland* sau romanele sale, dintre care menționăm *Stiller* și *Homo Faber*, i-au asigurat o largă notorietate pe toate meridianele globului. Dată fiind personalitatea scriitorului, *Jurnalul* său, publicat de editura Knaur, capătă o semnificație deosebită. Referindu-se doar la perioada 1946—1949, autorul nu consemnează în acest jurnal literar numai fapte de pură intimitate, deoarece el nu-l concepe în maniera tradițională a agendei personale, în care sînt notate întîmplări cotidiene. Amestec de amintiri, impresii de călătorie, meditații asupra creației literare, relatări explicative privitoare la unele opere ale sale, *Jurnalul* lui Max Frisch este diagrama sensibilă a modului de gîndire a unui scriitor contemporan, confruntat cu marile evenimente ale epocii. Scriitor angajat față de conștiința sa, ca și față de întreaga umanitate, Max Frisch nu se configurează niciodată în aceste pagini de jurnal ca un spectator impasibil al vieții.

Așadar, de la meditațiile despre modul de existență al scriitorului în general și orientarea filozofică și etică a operei sale, pînă la consemnarea reflecțiilor subtile despre timp și înscrierea personalității umane în devenirea acestuia sau schițarea literară originală a lumii fictive din *Andorra* (citiți *Elveția*), la care se adaugă paginile despre evreul andorran, care trimit la cunoscuta sa operă de teatru, Max Frisch își etalează modul de gîndire, solicitat de cele mai diverse împrejurări.

Paginile sale despre München și Frankfurt, ca și reflecțiile despre scriitură, teatru, iubire, luciditate, pun în lumină structura intelectuală a unui moralist care evaluează faptul cotidian, peisajul, gestul individului și intenționalitatea unei opere din perspectiva unui spirit umanist, îndrăgostit de marile valori ale artei și culturii.

Cine a citit micile romane filozofice ale lui Voltaire, ca și povestirile sale, a putut constata cu multă ușurință că arta narativă a cunoscutului scriitor francez are la bază un gen specific de parabole, destinate să scoată în relief un anumit destin exemplificator al individului, privit ca un simbol al condiției umane.

Ca și alți scriitori din epoca luminilor, Voltaire construiește operele sale în proză în așa manieră încît intriga acestora, ca și epilogul lor, să se constituie ca o anumită lecție filozofică explicită, destinată să scoată în evidență raporturile dintre ființa umană și contextul său de existență.

La prima vedere, se pare că romanele lui Voltaire aparțin tipului de *narațiune obiectivă*, în care povestitorul rămîne cu totul distanțat de destinul personajelor sale. Dar cine cercetează relația dintre patrimoniul de idei, vehiculat de scriitorul francez în romanele sale, biografia sa atît de agitată și problemele de etică și filozofie care aveau o mare rezonanță în secolul al XVIII-lea, poate constata cu ușurință cum atît unele evenimente din viața lui Voltaire, cît ecourile unor polemici desprinse din filozofia teoretică și practică pătrund masiv în creația sa literară.

Or, așa cum a demonstrat Robert Mauzi în cartea sa *Ideea de fericire în secolul al XVIII-lea*, atît filozofii care au trăit în această perioadă, cît și scriitorii sînt preocupați în mod constant de *ideea fericirii*, de problema binelui și a răului în viața socială, de rolul providenței și al inițiativei individului în asumarea unui anumit destin în existență.

Și dacă adepții filozofiei leibniziene, ca și aceia ai lui Cristian Wolff pleacă de la premisa că *lumea noastră este cea mai bună dintre toate lumile posibile*, gînditorii pesimiști privesc destinul uman ca un act de damnare, ca o trăire într-un univers absurd din care nu există nici o putință de salvare prin forța inteligenței. Corelat cu ideea de destin sau de providență, traiectul existenței umane este prezentat fie din unghiul de vedere al acelor care cred că acesta este *predeterminat*, fie din perspectiva acelor care cred în capacitatea ființei umane de a-și *construi* itinerariul vieții printr-un comportament absolut liber.

Voltaire a participat la aceste polemici și prin eseurile sale cu caracter filozofic. Dar el a izbutit să dea un relief deosebit concepției sale destul de sinuoase și contradictorii mai ales prin romanele și povestirile sale.

Dar integrarea lui Voltaire în spiritul epocii nu se produce numai prin ecoul pe care îl au aceste discuții în opera sa. Supus vicisitudinilor istorice ale timpului în care a trăit, angajat într-o anumită cursă personală de construire a unui destin propriu, Voltaire aduce în același timp în romanele sale mărturia unei existențe plină de peripeții, care a contribuit în mod masiv la precizarea concepției sale despre lume.

Evident că nu se poate spune că această concepție a avut o linie constantă și un patrimoniu de principii pro-

fund armonios. Robert Mauzi observa pe bună dreptate că în opera lui Voltaire se întâlnesc două teze contradictorii, una punând în lumină ideea că fericirea individului este invers proporțională cu calitățile și virtuțile sale, în vreme ce cealaltă ne lasă să înțelegem că soarta umană este *determinată* în întregime de *hazard*.

Tezele acestea, contradictorii sint foarte explicate în cele două romane mai cunoscute ale lui Voltaire, *Zadig* și *Candide*. Dacă în prima operă menționată personajul principal apare în ipostaza unui *erou activ*, înzestrat cu o voință și o inteligență deosebită, care îl ajută să învingă toate capriciile hazardului și răutatea oamenilor, ajungând în cele din urmă pe tronul țării de unde fusese alungat, în *Candide* autorul reprezintă atitudinea *insului pasiv*, a cărui existență se derulează în funcție de lanțul aberant al întâmplărilor.

Lecția filozofică pe care o emite ingerul Jesrad lasă să se întrevadă ideea că „*nu există hazard*” și că „*totul este încercare, pedeapsă, recompensă*”, determinată de liberul arbitru. Voltaire avansează astfel concluzia „*că nu există rău din care să nu se nască un mare bine*”, deoarece lumea în care trăim nu este un simplu lanț de evenimente absurde. Dimpotrivă, ea este înzestrată cu un anumit sens final. Dar lecția filozofică formulată de Voltaire în *Zadig* este opusă aceleia din *Candide*. Martin, filozoful pesimist din *Candide*, afirmă la un moment dat că omul este „*născut pentru a trăi în convulsiunile neliniștii sau în letargia plictiselii*”. Comentatorii operei lui Voltaire interpretează aceste două teze contradictorii fie ca o expresie a ambiguității concepției filozofice pe care se întemeiază creația scriitorului francez, fie ca o atitudine etică complementară, în *Zadig* ieșind în relief filozofia unui gânditor

sceptic, iar în *Candide* aceea a unui spirit profund pesimist.

Spuneam însă mai înainte că opera romanescă a lui Voltaire este profund marcată de traumatismele pe care le-a suportat scriitorul în viața sa, de succesele și înfringerile personale care au mereu un evident ecou în creația sa literară.

De aceea este firesc să ne întrebăm ce s-a întâmplat în viața lui Voltaire pentru ca filozofia implicată în *Candide* să capete un caracter atât de sumbru. În cartea sa *Voltaire în povestirile sale*, Jacques van den Heuvel relatează că, după plecarea precipitată de la curtea lui Frederic al II-lea, Voltaire urmărirea cu o anumită înfrigurare succesele militare ale acestuia. Umilințele pe care le-a îndurat la Postdam, relațiile sale proaste cu cei de la curtea Franței, tentativele de răzbunare a clerului împotriva sa, replierea sa costisitoare la Délices, nesiguranța investițiilor și teama permanentă de ruină, eșecurile sentimentale reprezintă factorii care i-au întreținut o stare permanentă de iritare, care îi creează sentimentul unui ins exilat într-o existență absurdă. De aceea, fixarea sa la Ferney apare ca un act de repliere dintr-o viață agitată și plină de amenințări. Într-o scrisoare din 15 ianuarie 1758, adresată lui Théodore Tronchin, Voltaire mărturisea plin de amărăciune: „Nu-mi deschid inima decât față de dumneavoastră. Față de toată lumea păstrez o deplină tăcere. Trebuie să spun că nimic nu va mai tulbura liniștea puținelor zile care mi-au mai rămas. Preoții dumnea-voastră m-au insultat într-o manieră lașă și odioasă...”

În această stare de amărăciune, derută, decepție și nemulțumire, Voltaire a realizat parabola filozofică plină de tristețe și resemnare din *Candide*. Fără îndoială că cu-

tremurul de la Lisabona și conflagrațiile militare, ca și discuțiile filozofice din acea vreme au contribuit și ele la configurarea concepției din această operă literară. Dominantă rămîne însă revărsarea dramei sale personale și în acest roman. În treacăt trebuie să precizăm că ideea pe care a încercat s-o acrediteze Roland Barthes că Voltaire ar fi reprezentat tipul *scriitorului fericit* nu rămîne valabilă decît poate pentru ultima parte a vieții acestuia. Restul existenței sale s-a situat sub zodia permanentă a nesiguranței angoasante. *Candide* rămîne astfel mărturia literară a unei viziuni pesimiste asupra existenței.

Intriga romanului este fundamentată pe semnificația ideii de bine și de rău în viață. *Candide* este prin existență un roman de idei care are un evident caracter polemic. Pangloss și Martin reprezintă ipostazele filozofului optimist și pesimist. Traiectul lor exemplificator în existență, și mai ales acela al lui Candide care este discipolul gînditorului optimist, este în așa manieră conceput încît evenimentele exterioare cu fluxul lor neprevizibil și aberant să reprezinte o permanentă infirmare a comportamentelor și a ideilor pe care le profesează aceste personaje. *Candide* este astfel o parabolă filozofică antiiluzionistă. Itinerariul vieții eroului voltairian, alungat de la curtea baronului Tunder-tentronckh, fixat în cele din urmă într-o falsă familie comunitară la Istanbul, reprezintă o evidentă filozofie a eșecului ființei umane care nu poate avea nici un fel de opțiuni proprii în viață, deoarece cursa după fericire reprezintă un miraj înșelător și plin de decepții.

Existența plină de peripeții pe care o suportă Candide îl confruntă atît cu *letargia plictiselii*, cît și cu *convulsiunile neliniștii*. Polii extremi ai itinerariului vieții lui Can-

dide sînt marcați de calmul paradisiac inițial de la curtea baronului Tunder-tentronckh în Westfalia și mica grădină în care se resemnează să muncească, alături de bătrîna și urîta Cunigundă și ceilalți inși eșuați, pentru a suporta mai ușor plictiseala unei vieți, lipsite de privilegiul unui sens major. Voltaire își susține demonstrația parabolei sale pesimiste prin crearea unui univers absurd de viață, în care evenimentele aberante, hazardul, sînt întotdeauna mai puternice decît indivizii care le suportă.

Alungat din acea grădină paradisiacă simbolică, reprezentată de curtea baronului din Westfalia, Candide, insul naiv și optimist, este introdus de autor într-o imensă cursă de obstacole, care îi deviază în permanență traiecul existenței de la scopul propus. Înșelat de niște escroci, vîndut ca soldat în armata bulgară, nevoit să fugă mereu dintr-o țară în alta, Candide, vinovatul fără vină, traversează astfel o lume cu sensuri absconse și apăsătoare.

Spectacolul vieții umane cu care este confruntat este hilar și bîntuit de o succesiune aberantă de evenimente catastrofice. Reîntîlnirea sa cu Pangloss, filozoful optimist constituie doar un prilej de reconstituire a unor întîmplări tragice absurde. Insula paradisiacă din Westfalia, ca și cei de la curtea baronului, au fost distruși în urma unei agresiuni catastrofale. Cerînd știri despre frumoasa Cunigunda, filozoful sluțit de o boală nemiloasă, relatează o situație absolut neconformă cu filozofia reconfortantă pe care a propagat-o. *„Au spintecat-o niște soldați bulgari după ce au siluit-o cît au putut. Domnul baron a vrut s-o apere și atunci i-au crăpat capul ; pe doamna baroană au tăiat-o în bucăți... n-a mai rămas piatră pe piatră, nici un șopron, nici o oaie, nici o rață, nici un copac.“*

În felul acesta, întreaga intrigă a romanului este construită printr-o aglomerare programatică de evenimente catastrofice. Naufragiul vaporului înainte de a ajunge în Portugalia, întâlnirea cu oamenii închișiției care amenințau cu spinzurătoarea, evadarea lui Candide în Buenos Aires, fuga în Paraguay, comiterea crimei involuntare, popasul în patria idilică a oamenilor fericiți din Eldorado, întâlnirea cu cei șapte regi detronați la Veneția și apoi drumul spre Istanbul, unde se încheie această cursă furi-bundă de obstacole, reprezintă stațiile existențiale ale unor „*infraeroi*” damnați să trăiască într-un univers absurd.

Romanul acesta încărcat de evenimente catastrofice se încheie însă cu un *happy-end* cu subtile implicații ironice. Într-o lume situată sub zodia amenințării permanente, eroii romanului se întâlnesc cu toții, într-un anume final de existență, la Istanbul. *Hazardul* care i-a confruntat pe toți cu moartea în diverse împrejurări, i-a salvat de fiecare dată din fața sfârșitului tragic.

Într-o lume al cărei mecanism este *întîmplarea*, eroii lui Voltaire se repliază într-o ultimă oază de liniște pentru a muri cu toții în propria lor grădină. *Morala grădinii cultivate* de aceștia are semnificații multiple. Ea este o discretă lecție de activism, dar și un act de resemnare cum spune Martin, pentru a face viața mai suportabilă.

De altfel, atît în ipostazele sale optimiste, cît și în cele pesimiste, Voltaire consideră acțiunea ca o nevoie ontologică a ființei umane. În *Observații asupra meditațiilor lui Pascal*, el se întreabă: „*ce ar fi un om care nu ar acționa în nici un fel și s-ar limita să se contemple. Aș spune nu numai că acest om va fi un imbecil, inutil societății, ci că el nici nu ar putea să existe. Ce ar trebui deci*

să contemple ? Capul, picioarele, cele cinci simțuri. Sau va deveni un idiot sau se va folosi de toate acestea“.

Roman antiiluzionist și parabolă sumbră despre o lume absurdă, istorie a unei formații și operă polemică cu ideile filozofice ale vremii, fabulă despre înfruntarea dintre bine și rău, pledoarie pentru găsirea unei formule de conciliere cu viața, *Candide* rămâne, așa cum observă Flaubert, una dintre operele fundamentale ale epocii luminilor și a tuturor timpurilor.

DESPRE MÎNIA TRISTĂ ȘI ERORILE UNUI MARE SCRITOR

În istoria diferitelor literaturi naționale întîlnim scriitori care au exercitat asupra publicului un efect dureros de șoc. Acest efect a fost obținut prin operele lor cu caracter antiiluzionist care în momente de acalmie istorică aparentă, descopereau zonele cele mai brutale ale existenței. În suita acestora se înscrie cinicul și colericul L. F. Céline, care face parte din familia de spirite a lui Swift și Voltaire.

Ursuzul doctor Louis Destouches, devenit Céline prin împrumutarea unui prenume al mamei sale, nu a arătat niciodată o imensă iubire pentru semenii săi, deși profesiunea de medic îl obliga să contribuie la alinarea suferințelor acestora. Ca și Swift, Céline este tipul scriitorului care privește în jurul său cu minie. Furia sa se dezlănțuie asupra unei lumi vicioase, incapabile de ameliorare, asupra unei civilizații în declin, care nu-și mai poate regăsi axa istorică.

Dar medicul acesta straniu, cu o copilărie plină de privațiuni, dar dedicată aventurii, cu o agendă încărcată de gărzi de noapte, operații, vizite la bolnavi, a descoperit literatura în contactul cu existența cotidiană, plină de cele mai neașteptate și uneori urite surprize. Și cînd blindul și înțeleptul Robert Denoël primește în 1932 manuscrisul

voluminos și nesemnlat al romanului *Voyage au bout de la nuit*, acesta are revelația subită a unui scriitor de geniu pe care emisarul său l-a descoperit cu greu într-o casă din Montmartre.

Publicarea romanului produce un succes zgomotos de scandal, gata să fie încoronat cu premiul Goncourt, pînă în clipa în care prudenții academicieni se răzgîndesc. Céline este răsplătit la scurtă vreme după acest incident cu premiul Renaudaut. Bardamu, eroul său, devine astfel profetul iubirii și al morții, al sarcasmului și al spiritului antiiluzionist, care frizează cinismul. „*Fericirea pe pămînt, spune acest alter ego al scriitorului, va fi aceea de a muri cu plăcere și în plăcere... Restul nu e nimic. Sau este doar frica pe care nu îndrăznim să o mărturisim...*” Sau : „*Corpul său era pentru mine o bucurie care nu se termina niciodată. Mereu mi s-a părut că nu mă voi sătura să parcurg acest corp american. Aș putea spune că eram un porc nerușinat. Și așa voi rămîne...*”

Acesta este limbajul lui Bardamu și al lui Céline. Frust, violent, încărcat de pitorescul argoului, el se va impune definitiv în creația literară franceză. Opera lui R. Queneau este elocventă în acest sens.

Uitat o anumită vreme, din cauza unor opțiuni politice eronate, care i-au atras sancțiunea morală a publicului, L. F. Céline revine în atenția contemporanilor prin studiile și amintirile despre el. Marc Hanrez i-a consacrat o monografie, iar recent Robert Poulet a publicat la Plon o seducătoare carte de amintiri și convorbiri cu scriitorul, intitulată sugestiv *Mon Ami Bardamu* (1971). Robert Poulet este un spirit lucid, atins poate și el uneori de cinismul și sarcasmul lui Céline. Cartea sa descoperă fețele multiple ale unui scriitor care s-a format singur, a trăit experiența tragică a războiului, a cunoscut spaima debu-

tului nesigur și gloria zgomotoasă, a ispășit greșelile politice pe care nu le-a înțeles deplin nici în perioada de repliere la Meudon, când, fiind alături de el doar ciinii și soția credincioasă, mizantropul coleric cocheta cu moartea.

Notație pătrunzătoare a unor impresii produse de acest spirit straniu și fascinant, consemnare fidelă a unor profesii de credință, reconstituire cumpătată a unei biografii intelectuale cu aspecte spectaculare, cartea lui Robert Poulet este o excelentă mărturie despre Céline. Ea ne face să ne gândim mai ales la opera sa de căpătii, *Voyage au bout de la nuit*, pe care doar un prozator din aceeași familie de spirite o poate tălmăci în limba română.

Lista bogată a romanelor lui Michel de Saint Pierre pune în lumină formația unui prozator din școala balzaciană. Dacă ne oprim asupra ultimei sale cărți, *Miliardarul*, nu facem acest lucru pentru a sublinia continuitatea unei tradiții, ci pentru a scoate în evidență nouitatea problematicii pe care scriitorul francez o abordează din cele mai diverse unghiuri de vedere.

Ne găsim, așadar, în fața unui roman despre societatea de consum. După ce sociologi și filozofi de talia lui Marcuse, Aron, H. Lefebvre și Berendt au analizat structura și consecințele pe care societatea de consum le are asupra individului, un romancier se apropie de această lume pe care o vede ca o junglă.

O nouă comedie umană a secolului XX capătă astfel contururi, ea fiind însă dimensionată într-un alt context social-istoric. În centrul ei nu se mai găsesc parvenții și avarii din proza balzaciană, ci miliardarul francez Fabre-Simons. Michel de Saint Pierre aduce astfel pe prim plan lupta magnaților din industrie și finanțe pentru putere și urmările rapacității lor fără limite.

Dar romanul acesta parabolic despre societatea de consum nu ar avea profunzimea necesară dacă narațiunea

cu caracter demonstrativ s-ar reduce la consemnarea cursei de înavuțire a oamenilor de afaceri.

Cartea lui Michel de Saint Pierre capătă accente de profundă umanitate prin proiectarea unei duble viziuni asupra lumii a cărei cronică de moravuri o scrie. Scriitorul construiește astfel un prim plan al *aparențelor*, în care societatea de consum se cristalizează ca un spectacol luxuriant. Planul de fundal, construit în profunzime, pune în lumină tragedia unei *umanități bolnave*. Miliardarul avid de putere este un alienat în existență, care nu poate găsi un sens ultim pentru faptele sale. În această lume eteroclită cu vieți paralele există copiii care-l rencagă, înregimentându-se în rîndul contestatarilor dezintegrați din societate, soția solitară care nu are acces la fericire și scriitorul-instrument al acestei lumi, care nu poate cunoaște miracolul prieteniei.

Scris cu mijloace clasice, minuite de un scriitor stăpîn pe meșteșugul artei sale, romanul *Miliardarul* reprezintă o sugestivă cronică a societății occidentale contemporane.

De foarte multă vreme, în anumite arii europene de cultură, romanul vieții rustice reprezintă un fenomen din ce în ce mai rar. Seducția pe care o exercită proza citadină asupra cititorilor, ca și schimbările care au intervenit în civilizația rustică și mentalitatea țăranilor i-au dus pe numeroși scriitori din țările occidentale la concluzia că marile probleme ale oamenilor sînt aceleași, indiferent de zona lor de existență. De aceea, procesul de urbanizare a satului, cu toate metamorfozele spirituale pe care le generează, a rămas la periferia atenției celor mai mulți scriitori francezi, germani, italieni, suedezi etc. Din această cauză, cînd mi-am dat seama că ultima cartea a lui Pierre Boudot, *Le mal de minuit* (1972) reprezintă un roman al satului francez, am fost copleșit de o puternică și legitimă curiozitate, transformată însă destul de repede într-o mare dezamăgire.

Pierre Boudot nu mai este de multă vreme un debutant în viața literară. Palmaresul creației sale însumează o suită de studii despre Jaspers și Nietzsche, unele piese de teatru, precum și romanele *La Matasse* și *Les sept dans du Tétrás*, ultima sa operă în proză infuzată de spiritul filozofiei nietzscheiene beneficiind de un notabil succes.

Dar neajunsul fundamental al romanului lui Pierre Boudot *Răul de la miezul nopții* este tocmai acela de a încerca să reconstituie viața satului prin prisma unei filozofii străine de spiritul francez, care a dus la deformarea viziunii sale asupra mediului rustic.

Ferma bătrînului Fleurval pare să fie situată într-o zonă apropiată de munte, unde civilizația primitivă și credințele străvechi coexistă cu spiritul modern. Nelocalizarea precisă în spațiu și timp îi permite însă lui Pierre Boudot să proiecteze satul care devine eroul central al operei sale într-un spațiu poetic, tipic pentru modul de fuzionare a miticului cu realul. De aceea el poate crea cu ușurință niște *personaje problematice* care trăiesc în situații-existențiale problematice. Spațiul poetic mitic al țăranilor din *Răul de la miezul nopții* reprezintă în accepțiunea pe care i-a dat-o scriitorul francez o adevărată zonă a agoniei și a morții. Cei trei fii ai fermierului Fleurval, André, Thomas și Paul sînt prezentați de Pierre Boudot ca niște inși damnați în existență. André este spiritul dionisiac dezlănțuit, omul minat de plăceri demonice care îl mistuiesc pînă la dezintegrarea sa umană. Setea elementară de pămînt îl impulsionează în aceeași măsură ca și plăcerea de a poseda tot ce este frumos sau tot ce îi poate stîrni o satisfacție oricît de mărunță. Thomas reprezintă tipul omului marcat de viața din lagărele naziste, insul care se repliază la marginea existenței, dezangajîndu-se de orice inițiativă care nu-i asigură mica lui bucată de pămînt, de fapt, micul său *univers concentraționar*. În această triadă existențială, Paul se definește ca un spirit apolinic. Tînărul cu antenele deschise spre puritatea absolută este atins de păcatul lui André și se înecă, identificîndu-se cu apa și pămîntul care-l integrează în marele circuit universal.

●

Pierre Boudot reconstituie universul cotidian și mitic al unui sat damnat fără vină din perspectiva unui spirit moralist care explorează răul cu minuția analitică rece a unui clinician. De aceea, personajele sale atinse de morbul incurabil al răului apar mai degrabă ca niște *arhotipuri existențiale*, ca niște *făpturi mitice*, concepute din perspectiva unei filozofii stranii și deformante.

În felul acesta am putut să-mi explic de ce romanul *Le mal de minuit* reprezintă o lectură iritantă, care îl introduce pe cititor într-un univers din ce în ce mai nevrosimil.

Pierre Boudeot lasă impresia unui prozator care crede că marile probleme ale romanului țărănesc francez s-au epuizat odată cu Balzac și Zola. Cartea sa se susține doar prin artificii filozofice care fac acest *roman-parabolic* să devină un eșec de domeniul evidenței.

Le mal de minuit reprezintă încă o dovadă că un scriitor de talent poate eșua atunci când lumea pe care o explorează este integrată unei viziuni false și preconcepute.

Cînd a apărut *Delphine* (1967), Henry Bonnier reprezenta încă situația romancierului ce putea fi confundat cu ușurință cu mulți alți prozatori din epoca noastră. O eroină care trăiește o anumită criză a vîrstei, o anumită tendință de evaziune din corsetul unor locuri comune ce nu pot fi uitate, o disperată propensiune într-un viitor vag și incert, reprezintă drama unei femei dezabuzate care pare să-și organizeze sfîrșitul în mod deliberat cu complicitatea altora. *Delphine* este astfel un roman al iubirii și al deznădejdiei, o carte de frondă împotriva banalității, o diagramă a unei conștiințe invadate de vidul existențial.

Stilul poetic, recurența programatică a unor cuvinte, situații și imagini, exploziile unui eu care se defulează violent, dau nota dominantă a acestei cărți care, introdusă în sfera unor ipoteze ce reduc unicatul pentru a descoperi seria, lasă impresia aparentă a unui text ce putea fi scris de Virginia Wolf, Simone de Beauvoir sau de... Françoise Sagan, în ceasurile ei bune de creație. Dar cu toate acestea, *Delphine* anunță un scriitor autentic, demonstrînd vocația unui prozator ce-și caută universul românesc specific. Surpriza aceasta s-a produs mai tîrziu, odată cu publicarea romanului *L'amour des autres* (1970). Henry Bonnier apare pentru prima dată în fața cititorilor ca un scriitor ce anulează orice posibilitate de a fi con-

fundat cu alții. *L'amour des autres* trimite spre o singură matcă fundamentală a prozei franceze, reprezentată de romanul balzacian. Balzac, marele monstru sacru, nu poate fi nici uitat, nici trecut cu vederea. Denigrat de neo-romancierii, abandonat programatic de autorii *prozei-recherche*, Balzac rămîne pe bună dreptate o imensă obsesie culturală sau un termen fatal de referință. Ușor de depistat, rețeta sa literară se prelungește subtil în romanul francez contemporan. Dar Henry Bonnier este un prozator balzacian al timpului nostru. Preferința sa pentru descrierea mediului ambiant al personajelor, pentru notarea unor detalii vestimentare și a unor gesturi, se conjugă în permanență cu notația subtilă a unor fluxuri de conștiință, cu distribuirea ingenioasă de planuri de absorbție sau emitere a unor evenimente, încît cunoscuta distincție, încercată de Boisdeffre și Albérès între *romanul-recherche* și *romanul-histoire* nu mai este cu puțință. Henry Bonnier construiește o intrigă simplă, susținută de fapte mărunte și repetabile care, transferate pe planul conștiinței, se convertesc într-un mod de existență.

L'amour des autres este romanul unui univers larvar, este imaginea caleidoscopică a unei infralumi care își trăiește propria mediocritate ca pe un fenomen foarte firesc. *L'amour des autres* este romanul unui oraș în care nu se întîmplă nimic deosebit, faptul divers căpătînd amploarea unui eveniment ieșit din comun. Dar nu trebuie să uităm că Henry Bonnier nu își propune să scrie romanul unui oraș demonic și acaparator în genul celor realizate de U. Sinclair, A. Döblin, Dos Passos sau al unui oraș-labirint, așa cum este acela reprezentat de M. Botur sau Alain Robbe-Grillet. Vilmont, orașul cu trei cafenele, este o banală localitate de provincie, cu pensionari cumînți care se amuză jucînd cărți și femei calme care nu cunosc

stările bovarice. În acest univers larvar, scriitorul aduce pe prim plan siluetele unor personaje specifice ca generalul pensionar Bazille, farmacistul Gros, notarul Henri Barrault, profesorul François Sondaz etc. Unul dintre pensionari anunță venirea iernii, altul își detestă în ascuns partenerul de joc de cărți și tot așteaptă balul anunțat ca pe un mare eveniment al anului. Față de această lume minată de taine și invidii mărunte, scriitorul se comportă asemenea diavolului șchiop din cunoscutul roman al lui Lesage. El ridică măștile cu discreție, surprinde comportamentele ascunse, reține convorbirile tainice. Or, prin însăși natura obligațiilor sale, bătrina domnișoară Audinet, telefonista de la poștă, este personajul omniscient al orașului. Indiscretă, ea ascultă declarațiile de dragoste, convorbiri despre pierderea butonilor de la o cămașă, așa cum este cea dintii care relatează moartea unui camionagiu, într-un oraș în care balul și accidentul șoferului nefericit constituie evenimentele cruciale ale existenței.

Spiritul balzacian al scriitorului iese în evidență prin însuși modul de reprezentare al acestei lumi. De la arta portretului pînă la descrierea de interioare, totul este elocvent în acest sens. Hervé Macaire este un tip „sanguin, pătrat, cu ceafa grea și degete cărnoase”. M-me Testanière este „o văduvă zglobie”, iar întâlnirea dintre domnișoara Audinet și Claudine apare ca „o lunecare de stofe grele”, ca „un corp învăluit de frig, ca un halo...”. Însuși jocul de cuvinte reprezintă o manieră de ridiculizare a acestei lumi fără relief specific.

Cu asemenea mijloace tradiționale, Henry Bonnier realizează un roman remarcabil, balzacianismul semnificînd astăzi o nouă modalitate de reconstituire veridică a realității, specifică epocii noastre.

Există *romane ale colectivității* umane mari, ca *Război și pace* de Tolstoi, *Țăranii* de Reymont, *Răscoala* de Liviu Rebreanu, așa cum există în aceeași măsură, dacă nu într-o proporție sensibil sporită, *romane ale individului* sau *ale grupului social mic*, ca *Pamela* de Richardson, *Werther* de Goethe sau *Cuibul viperelor* de François Mauriac. În prima categorie domină *evenimentul exterior*, suportat de *personaje-agenți* ai faptelor mai puternice decât acestea. În celelalte, *întîmplările* sînt sensibil reduse, accentul fiind pus pe *fluxul de conștiință* declanșat de un fapt interior.

În epoca noastră romanul trece însă printr-un proces de transformare, simptomatic pentru modul de înțelegere a raportului dintre individ și contextul său de existență. În aparență enunțul narativ la persoana întâi sau la persoana a treia rămîne dominant. Cu toate acestea, apropierea dintre cele două moduri de relatare este mai mare ca oricînd, diferența dintre ele fiind doar una de *ordin gramatical*. Scriitorul omniscient de odinioară își restrînge cîmpul de observare sub masca lui *el*, care îi permite să se anonimeze în mod paradoxal pînă la gradul maxim de lirizare a unui enunț fără subiect, în vreme ce

narațiunea la persoana întâi este investită cu libertatea de a transmite adevăruri care nu sînt doar expresia unui caz, ci a unei lumi pentru care individul devine doar semnul unei realități de mare complexitate. De aceea, modestia romancierului contemporan care recurge la *ich-Form* este doar aparentă. Ea maschează orgoliul nemărginit al unor prozatori dornici să investească personajul adus în starea de confesare, cu dreptul de a se rosti asupra condiției noastre umane.

În acest spirit este conceput romanul lui Suzanne Prou *Méchamment les oiseaux* (1971). Spre deosebire de Nicole Avril, Suzanne Prou nu se găsește la prima sa confruntare cu publicul. Itinerariul creației sale însumează romane greu de clasat într-o anumită categorie sau filiație literară, ca *Les Patapharis*, *Les demoiselles sous les Ebéniers*, *L'Été jaune* a căror structură și tematică a permis unele apropieri atît cu Huxley și Mauriac, cît și cu Ionescu și Kafka.

Semnificativă pentru Suzanne Prou rămîne nu atît această integrare într-o familie eteroclită de spirite, cît năzuința sa de explorare a universului imaginar, a *indiscibilului*, a *subconversației* care introduce personajele sale într-un spațiu permanent al suspiciunii. Ultimul său roman, *Méchamment les oiseaux* este cel mai edificator în acest sens.

La prima privire se pare că Suzanne Prou explorează în acest roman un caz clinic, reprezentat de starea de depresiune nervoasă a unui funcționar superior de prefectură care se retrage din tumultul vieții cotidiene într-o viață domestică liniștită, *salonul verde* fiind spațiul său claustrat de repliere într-o lume interioară, într-un loc intim al reveriei totale.

Dar intenția fundamentală a scriitoarei franceze este aceea de aducere a personajului său într-o *situație limită*, care să permită confruntarea cu sine, spovedania totală. *Méchamment les oiseaux* este, în ultimă instanță, un roman freudian. Dar clasică *anchetă pe fotoliu* nu este condusă de un personaj omniscient, familiarizat cu chestionarul psihianalitic care duce spre descoperirea unei traume fundamentale și apoi spre terapia sufletească a personajului suferind de o adevărată frustrare existențială.

Suzanne Prou implică lecția freudiană în textura operei. Eroul prozatoarei franceze este un ins traumatizat, un anxios care se alienează în existență pînă la totală imunizare față de suferința altora din motive pe care nu le cunoaște. Lumea devine pentru el un spectacol fără semnificație, iar familia un context de existență pe care îl privește cu indiferență. Alienat de lume, acest personaj atins de o totală abulie nu este încă total înstrăinat de sine. De aceea, Suzanne Prou explorează cu precădere acea cameră obscură a conștiinței eroului său care dispune de o totală capacitate de dialogare cu sine însuși. Scrutind în permanență această cameră obscură, cercetînd rezonanța întâmplărilor domestice pe planul misterios al *infraconștiinței*, chestionîndu-se fără cruțare asupra devenirii sale, personajul traumatizat ia act de sine, cunoaște remușcarea și lașitatea, minciuna și convenția socială, aspirațiile sale ascunse și starea sa de degradare umană. Suspendat între o realitate crudă și starea halucinatorie, eroul lui Suzanne Prou se găsește într-o stare continuă de confesiune. Așa se explică de ce între relatarea faptului cotidian și rezonanța lui interioară apare mereu un unghi de refracție în care se instalează *monologul-spovedanie*. „*Sofia mea mi-a spus că Pauline a scris*

că se simte bine în Brazilia. Dar faptul acesta nu mă privește. Voi merge eu vreodată în Brazilia? Julien mi-a povestit că colegul meu Brissou de la prefectură a telefonat pentru a cere vești despre mine. Am ridicat din umeri. Lila spunea că prietena ei Françoise a invitat-o de Paști la țară. Prietena ei Françoise poate să se cheme foarte bine François. Nu mă interesează. N-am răspuns“.

Alienat doar în aparență de fluxul total al vieții cotidiene, personajul acesta traumatizat își contabilizează cu minuție toate reacțiile față de spectacolul existenței. Și când invazia tragicului pare să-l atingă, răspunsul rămîne același ; „Nu-mi pasă. Eu visez... Sînt un tată nedemn“.

Dacă Suzanne Prou s-ar fi limitat să relateze în maniera sa proprie doar cazul unui abulic care se dezumanizează din cauza bolii, romanul său nu ar fi depășit literatura banală, de serie.

Intriga-anchetă din *Méchantment les oiseaux* duce însă spre detectarea unei cauze inițiale, spre *recuperarea* unui om prin înțelegerea mobilului traumei care i-a creat *complexul tatălui* ce îi întreține starea de *ins frustrat în existență*, indiferența aparentă față de mediul ambiant.

Din această cauză intriga romanului reprezintă un amestec permanent de evenimente din trecut și prezent. Atitudinea față de soție este asociată cu relațiile dintre părinții săi, frivolitatea fiicei sale Lila trimite spre iubirile sale vinovate din tinerețe. În cele din urmă, obsesia *păsărilor rele*, evocate în starea de delir este explicată. Porumbeii aduși de frumoasa Hélène Lorme tatălui său, criza de gelozie a mamei care îi ucide, ura falsului părinte care declară că fiul este un bastard al mamei, dezleagă o *enigmă*, elimină un *complex*, care permite *recuperarea* unui om ce se integrează cu bucurie în existență.

Romanul *Méchamment les oiseaux* reprezintă o operă greu de clasat. Fantasmele eroului, tapițerii care amintesc personajele kafkiene, relativizarea de evenimente ce trimite spre formula adoptată de Alain Robbe-Grillet, subminarea faptului tragic de ironie etc. reprezintă doar o infimă parte a unui arsenal literar care îi conferă lui Suzanne Prou un spațiu specific în peisajul prozei franceze actuale.

Proza franceză contemporană oferă o imagine extrem de eterodlită a unor opțiuni estetice cu caracter programatic, care nu pot fi însă apreciate decât prin rezultatele literare destinate să le valideze valoarea teoretică mai mult sau mai puțin evidentă. Faptul acesta trebuie reținut cu atât mai mult cu cât la această „*vîrstă critică*“ a romanului francez se poate vorbi de o adevărată invazie a criticilor în roman. Ajunși, se pare, la conștiința insuficienței *metaliteraturii*, ca modalitate mediată de abordare a existenței, eseisticii, criticii, filozofiei, cultivă proza cu rezultate inegale, arareori fericite, iar ceea ce în secolul trecut reprezenta cazul de excepție, pare să devină astăzi, mai ales în literatura franceză, o regulă firească.

În rîndul excepțiilor fericite se înscrie și Jean d'Ormesson cu romanul său *La Gloire de l'Empire* (1971) pentru care autorul a primit nu de multă vreme marele premiu al romanului, decernat de Academia Franceză. Critic literar subtil, așa cum demonstrează cronicile sale literare din *Nouvelles littéraires*, autor al unor eseuri fără răsunset deosebit ca *Du côté de chez Jean* și *Au revoir et merci*, Jean d'Ormesson se afirmă în ultimii 15 ani în cultura franceză cu un roman de factură tradițională ca : „*L'Amour est un plaisir*“ (1956), *Un amour*

pour rien (1960) și *Les illusions de la mer* (1968), care nu atrag încă în mod deosebit atenția asupra sa. Dar într-o țară în care numărul romanelor publicate în cursul unui an variază între cifre de ordinul sutelor și al miilor, într-o țară în care critici acreditați ca Pierre Boisdeffre, R. M. Albérès și Gaëtan Picon publică o proză cenușie, scrisă doar corect, este firesc să ne întrebăm ce acoperă premiul recent al Academiei Franceze, cu atât mai mult cu cât numeroase premii de prestigiu au impus în ultimii ani glorii absolut efemere.

Trebuie să mărturisim de la început că lectura ultimei cărți a lui Jean d'Ormesson ne-a dus la convingerea că ne găsim în fața unei autentice capodopere a romanului european. *Gloria imperiului* este astfel o amplă legendă a secolelor, o istorie fictivă a umanității, confruntată cu anumite evenimente-limită, care i-au configurat existența într-o anumită manieră specifică. *Gloria imperiului* este în același timp opera unui intelectual de o impresionantă erudiție, al cărui talent literar neîndoielnic răspunde nevoii firești de transformare a informației istorice, autentice sau trucate, într-un adevărat eveniment romanesc. Jean d'Ormesson nu scrie, de fapt, un roman istoric obișnuit. În cartea sa se poate distinge uneori cu ușurință, alteori cu dificultate, zona de fuziune între detaliul istoric real și cel imaginar, referința documentară autentică de cea inventată, deosebirea unui fapt dintr-o creație literară cunoscută de atribuirea sa fictivă. Parodia romanului istoric fuzionează astfel cu citatul savant, provocator, erudiția gravă cu subminarea sa malițioasă.

Imperiul reprezentat de Jean d'Ormesson în romanul său este așezat pe temelii unei civilizații antice cu o evidentă tentă orientală, referințele aluzive la Europa și

Asia ținînd de specificul contextului. Istorie fictivă a unui imperiu fictiv, romanul lui Jean d'Ormesson este în așa fel construit încît autorul să poată scoate în relief marile drame pe care le-a traversat umanitatea, mai ales în urma hotărîrilor unor conducători care, în anumite etape istorice, s-au identificat cu destinul. Lupta pentru putere, trădarea, regicidul, pasiunea de dominare, ororile războaielor de cîmpire, drama civilizațiilor opulente atacate de barbari, întîlnirea cu moartea, angoasa responsabilității, contradicțiile dintre instinctul de civilizare și cel de distrugere, reprezintă marile leit-motive care traversează acest roman printr-o orchestrație de fapte extrem de ingenioasă. Dominată de întîlnirea dintre împăratul Alexe și Balamir, regele barbarilor, ca și de retragerea împăratului umanist în anonimat, trama romanului *Gloria imperiului* nu evită lecția parabolică și aluzia la contemporaneitate. Fundamentat pe o anumită filozofie umanistă a istoriei, seducător prin stilul subtil ce trimite spre pastîșa literaturii bizantine, *Gloria imperiului* se înscrie astfel în categoria marilor romane ale epocii noastre.

Există numeroși scriitori din al căror patrimoniu literar putem demonta oricând o anumită operă care, supusă unui atent și complex examen critic, poate lăsa să se întrevadă nota generală a personalității artistice a acestora. Există în același timp o amplă categorie de oameni de litere a căror valoare reală nu poate fi înțeleasă decât prin aprecierea operelor lor ca o totalitate, orice tentativă de detașare a unei scrieri din contextul general ducând la o degradare a acesteia, de unde rezultă și riscurile evaluării sale eronate. Voltaire, Goethe, Proust reprezintă genul acesta de monument literar închis, apt să întrețină o anumită tensiune a spiritului, atita vreme cât criticul nu pierde din vedere viziunea sa de ansamblu. În această suită se integrează și François Mauriac. Poet, romancier, dramaturg, eseist, autor de articole politice pline de fervoarea unor convingeri demofilice, François Mauriac nu este totuși tipul scriitorului mereu egal cu sine pe toate planurile, unele romane ale sale ca *Sărutul leproșului* (1922), *Deșertul dragostei* (1925), *Cuibul viperelor* (1932) dând mai mult relief personalității sale artistice.

Dar și ca romancier François Mauriac reprezintă pentru cititorul contemporan un fenomen de multă vreme clasat, scrierile sale de acest gen integrându-se în for-

mula prozei susținute de o intrigă construită în spirit tradițional, care tinde să ofere cititorului lecția unei parabole moralizatoare, specifică literaturii de idei.

Ultima carte a lui François Mauriac, *Maltaverne* (1972), terminată abia cu două săptămîni înaintea morții sale, este de asemenea o parabolă scrisă de „*adolescentul de altădată*” în acele clipe de liniște olimpiană a sfîrșitului, cînd autorul devenise „*bătrînul din Maltaverne*”.

Detașarea acestei opere din ansamblul creației lui François Mauriac devine posibilă numai în măsura în care acest „*fals roman*” este primit ca un testament literar, care condensează în puține pagini ultima confruntare a scriitorului cu amintirile anilor săi de tinerețe. Din perspectiva acestei situații-limită, *Maltaverne* devine simbolul copilăriei și al adolescenței, peisajul interior prin care își poartă gîndurile scriitorul octogenar ai cărui contemporani, prieteni și adversari, s-au stins de multă vreme din viață. Concepută ca o scrisoare adresată unor tineri, *Maltaverne* este o operă destinată posterității și mai cu seamă acelor care încearcă să-și facă un drum în literatură. Și cînd autorul precizează că „*această scrisoare, fără îndoială ultima pe care o scriu înaintea morții mele, nu mai este adresată nimănui*”, el se gîndește mai ales la contemporanii dispăruți, nu la cei care îl vor citi după moarte.

Maltaverne este astfel o operă de amintiri dinainte de primul război, un flux de imagini din perioada de debut a scriitorului în literatură, o evocare melancolică sau ușor ironică a unei lumi amenințată de perimare sau de dispariție. Dar *Maltaverne* este în același timp o operă de confesiune publică, un voiaj imaginar în sfera unei lumi eteroclite și viciate de ambiții pe care Proust la timpul său le-a reprezentat în romanele sale.

Convins că scriitorul trebuie să comunice adevărul în toate operele sale, François Mauriac demitizează o lume acoperită de legende, înlăturînd astfel înseși misterele din biografia sa spirituală.

Stilul colocvial, patetic, melancolic, ironic, dezvăluie un registru complex de sentimente și idei, încorporate într-o operă ce poate fi considerată un testament literar sau un autentic catehism etic, adresat tinerilor scriitori de mai târziu.

În ziua de 10 octombrie 1928, Julien Green nota în jurnalul său că „*a scrie un roman însemnează a realiza un amuzament foarte puternic*“. Scriitorul acesta grav care s-a născut la Paris și a aderat la viața literară franceză, deși părinții săi erau originari din sudul Statelor Unite, a realizat o literatură impregnată de melancolie și tristețe. Dacă travaliul artistic a constituit pentru el o imensă plăcere, faptul acesta se datorește și sentimentului de eliberare pe care îl trăia cu fiecare operă publicată. Julien Green este tipul prozatorului care se confesează în mod public nu numai prin paginile sale de jurnal, ci și prin romanele sale. „*Dacă n-aș fi avut în viața mea anumite dificultăți, precizează Julien Green în Jurnal (V), aș fi realizat o operă diferită. Nu știu dacă era mai bună, dar era altfel.*“

Atenția lui Julien Green se îndrumează cu precădere spre acele evenimente care traversează viața ființei umane, pe care autorul le consideră apte să-i dea acesteia dimensiuni tragice autentice. De aceea leit-motivele care străbat cele mai reprezentative opere ale sale, conferindu-le un puternic accent tragic, vizează eroarea, vina, teama de moarte, solitudinea, iubirea ratată, boala. În general, dramele pe care le suportă personajele lui

Julien Green au ceva din forța copleșitoare a destinului neiertător. Ele se consumă în spații mici, claustrate, personajele scriitorului francez avînd o singură cale de evaziune provizorie din universul tragic, reprezentată de starea de reverie. Autorul romanului *Vizionarul*, tradus recent în limba română cu titlul *Manuel*, nu este totuși un spirit pesimist. El pleacă însă de la convingerea că dimensiunile grave ale vieții, confruntarea omului cu marile evenimente-limită, constituie spațiul existențial cel mai propice în care personajele sale își dezvăluie adevărata identitate. „Romanul, precizează scriitorul, este făcut din eroare, așa cum masa este făcută din lemn. Nimic pur nu iese din mîinile noastre, dar acest păcat poate să fie util.“

Spațiul existențial în care Manuel, personajul central din *Vizionarul*, își comunică drama — care l-a marcat pentru totdeauna — este reprezentat de maladie și angoasa morții. Referindu-se la acest roman, scriitorul mărturisește că „*teama de a muri izbucnește în acest roman de care mă ocup acum. În sfîrșit abordez subiectul care mă atrage, mă fascinează și mă înspăimîntă. Este vorba de obsedatul care se aruncă în abisul de care se sperie.*“

Julien Green își construiește în mod programatic romanul său în trei paliere, care însumează *Povestea Mariei-Tereza*, *Povestea lui Manuel*, iar la sfîrșit inserează iarăși *Povestea Mariei-Tereza*. Există, așadar, în acest roman două planuri narrative care trimit spre o realitate controlabilă. Centrul lor de emisie rămîne în permanență Maria-Tereze. Între acestea este integrată narațiunea delirantă a vizionarului bolnav, corectată însă de relatarea adolescenței care își trăiește propria criză spirituală. În vreme ce narațiunea Mariei-Tereze sugerează dimensiunile unui univers domestic alienant, asemănător cu

acela din romanele lui Mauriac, enunțurile halucinante ale lui Manuel reprezintă de fapt tentativa neputincioasă de evadare de sub obsesia morții prin erosul care îi întreține starea de reverie. Familiarizat cu ideile lui Jung și Freud, Julien Green își psihanalizează personajele cu discreție. De aceea, evenimentele care au loc în acest roman sînt extrem de reduse, scriitorul explorînd cu precădere universul interior, conștiința încărcată de angoasa bolii, a greșelii, a obsesiei erotice, a solitudinii și a morții.

Descinzînd din direcția literară reprezentată de Dostoievski, Bernanos și Sartre, avînd în același timp unele puncte de plecare în literatura americană, Julien Green realizează astfel un roman de acomodare a omului cu existența, de fortificare a acestuia prin suferință, nu un catehism al angoasei sau al disperării, cum sînt înclinați unii critici să aprecieze această operă.

Căile prin care un scriitor sondează conștiința ome-
nească sint foarte numeroase, dar nu nelimitate. Proce-
deele literare prin care acesta comunică rezultatele in-
cursiunilor sale în această imensă și misterioasă cameră
obscură a conștiinței se înscriu într-un registru bogat,
dar care la modul ipotetic poate fi socotit și el relativ fix.

De mai bine de o jumătate de secol, oricine poate
constata cum alături de interesul romancierilor pentru
fenomenele psihice de domeniul evidenței, s-a cristalizat
un puternic curent de cercetare a unor stări mai puțin
cunoscute ale *infraconștiinței*. În felul acesta personajul
de roman nu mai este doar o sumă a faptelor sale, o suită
de acte de comportament, mai mult sau mai puțin unitare
care duc spre definirea unui *character*. Mulți dintre marii
romancieri ai secolului nostru nu se mai comportă doar
ca niște fenomenologi fideli ai acestor acte de domeniul
evidenței imediate. Însăși clasica relație dintre cauză și
efect începe să fie privită dintr-o altă perspectivă în proza
contemporană. Personajul de roman nu mai este doar o
adiționare de reacții previzibile față de evenimentele ex-
terioare lui, o proiecție rațională și armonioasă a vizi-
unii unui scriitor despre ființa umană, ci un flux de con-

știință, marcat de complexe și traume necunoscute sau uitate, un depozit de reacții mascate, cenzurate sau deviate de la sensul lor inițial, datorită raporturilor care se creează între eul individului și conveniențele restrictive, impuse de normele vieții sociale.

Cînd Vercors a publicat romanul său *Pluta meduzei* (1969), investigația psihanalitică reprezenta pentru creația literară o achiziție de multă vreme acceptată. Dar scriitura sa cu care publicul se obișnuise părea să ducă la o anumită saturație a cititorului.

Genul de literatură violentă, evident în *Un om tăiat în bucăți* (1929) nu-i adusese înainte de război desena-torului și gravorului Jean Bruller o largă considerație publică. Celebritatea sa începe cu *Silence de la mer* (1942), cînd sub pseudonimul de Vercors, scriitorul publică o operă tipică de angajare pentru acei ani sumbri de răz-boi, care îl situează în sfera imensei literaturi a rezis-tenței, reprezentată de Sartre, Camus, Roger Vailland, Romain Gary și alții. Dar alte opere ale sale, ca *La Marche à l'étoile* (1943) nu depășesc fenomenul literar de serie. Doar umorul swiftean din *Animale denaturate* care pune în lumină un prozator moralist, preocupat de condiția umană, integrat în aceeași familie de spirite cu Sartre, relevă iarăși resursele artistice inedite ale unui mare scriitor.

Înscrisă în acest traiect literar, *Pluta meduzei* repre-zintă o nouă și ultimă etapă în cariera acestui prozator înzestrat cu o mare capacitate de diversificare a proce-deelor sale artistice. La prima vedere, *Pluta meduzei* pare a fi un obișnuit roman de familie, în maniera lui François Mauriac, pe prim plan ieșind resentimentele unor copii față de părinții care nu i-au înțeles. Dar

Vercors se definește cu acest prilej ca un prozator preocupat de enigmele conștiinței umane, de traumele ascunse sau uitate care au putut determina unele opțiuni existențiale sau acte de comportament.

Pluta meduzei reprezintă tipul romanului bazat pe o *intrigă-anchetă*. Enigma acestei intrigi este reprezentată de descoperirea fizionomiei morale autentice a scriitorului Frédéric Legrand. Dar între timpul evoluției evenimentelor și timpul narării lor în roman nu există nici o suprapunere. Scriitorul care s-a confesat unui psihiatru a murit împreună cu soția sa într-un accident de mașină, doctorița care a condus această anchetă psihanalitică a murit și ea într-un alt accident. În urma lor au rămas câteva benzi de magnetofon și însemnări ale medicului care refac împreună destinul enigmatic al unui scriitor alienat de propria sa dramă existențială. Structura romanului se definește astfel prin lungi monologuri-confesiune. Comentariile unui medic și precizările unui alt personaj refac imaginea unui *timp pierdut* prin aceste elemente aparent disparate. Clasicul procedeu al manuscrisului găsit sau al jurnalului este astfel înlocuit de Vercors cu *ancheta psihanalitică*. Dar nu procedeul în sine dă nota specifică a acestui roman, ci finalitatea sa. Ca și Sartre, autorul *Plutei meduzei* caută să ridice masca unor personaje pentru a distinge „*la mauvaise conscience*”, atitudinea unui „*salaud*” de trăirea autentică. Confesiunea lui Frédéric Legrand este astfel de natură să traverseze anumite aparențe. Ea relevă acte de comportament care capătă o nouă semnificație. Scriitorul non-conformist care evadează din familia sa bogată, care părăsește din lașitate o tinărară la fel de bogată, devine el însuși un conformist prin tributul pe care îl plătește glo-

riei literare. Confruntat cu Bala care murise într-un lagăr, cu vărul său Remi care luptase în rezistență sau cu soția sa, Frédéric Legrand este un „salaud“. Ca și în opera lui Sartre *Huis clos*, și aici imaginea unor personaje se clarifică în momentul cînd acestea au dispărut. Un romancier moralist face astfel apel la ancheta psiha-nalitică pentru a ne putea instrui asupra unor adevăruri existențiale.

Mă gîndesc adeseori cît de apăsătoare trebuie să fie pentru unele talente precocе gloria lor prematură. Asemănătoare cu un cec imens, creditat de public prin investirea sa cu o nădejde ce are doar o acoperire parțială, gloria literară de acest gen întreține în jurul subiectului ei o stare permanentă de tensiune angoasantă.

În acest fel mi se pare că se conturează astăzi cazul scriitoarei franceze Françoise Sagan. Cînd a apărut în 1956 primul său roman *Bonjour, tristesse*, în jurul adolescenței teribile de altădată, s-a creat un adevărat mit. Reviste de largă circulație ca *Life*, *Elle*, *Paris Match* etc. se întreceau în a furniza detalii senzaționale despre tinăra scriitoare care, îmbogățită în mod subit, a putut schimba cu ușurință Jaguarul îndrăgit ca un prieten cu un Gordini, apoi cu un Buick, condus cu picioarele goale pentru epatarea curioșilor din anturajul său, căutat cu o tenacitate din ce în ce mai mare.

Cu *Dans un mois, dans un an* (1957), *Aimez-vous Brahms* (1959), *Les merveilleux nuages* (1961), saganismul a devenit o modă, cărțile acestei prozatoare mondene ajungînd să fie răspîndite în tiraje imense pe diferite meridiane ale globului.

Trecînd însă peste strategia bine organizată a reclamei în jurul fiecărei cărți pe care Françoise Sagan o lansa pe piața literară, trebuie să ne întrebăm dacă nu au existat cumva și alte temeuri mai complexe care au polarizat multă vreme interesul cititorilor în jurul operei acestei scriitoare.

După apariția romanelor *Un certain sourire* și *Dans un mois, dans un an*, critica franceză vorbea, nu fără o anumită justificare, de apariția unei *scriitoare de scandal*, tentată să realizeze *comedia umană* a unei societăți parazitare, atinsă de morbul incurabil al plictiselii. Deși pare paradoxal, faptul acesta nu este lipsit de semnificație pentru înțelegerea sociologiei succesului unei scriitoare care încearcă să facă radiografia morală a lumii în care trăiește. Brecht a cunoscut și el un asemenea succes cu *Opera de trei parale* al cărei substrat antiburghez nu l-a împiedicat pe spectatorii de odinioară să rîdă în hohote de propriul lor destin.

Universul epic creat de Françoise Sagan seamănă cu un imens acvariu, populat cu niște personaje stranii, minate de un obsedant vid interior. Leit-motivele care traversează toate romanele sale sînt plictiseala, solitudinea, tristețea, sentimentul de neparticipare majoră la existență sau de inutilitate.

Opera scriitoarei care citise cu interes romanele lui Stendhal și Proust, ca și poeziile lui Jacques Prévert, deși pasiunea sa constantă a rămas Dostoievski, a fost asemănată dintr-un anumit unghi de vedere cu aceea a doamnei de La Fayette. Analogia nu mi se pare însă elocventă. După părerea mea, proza lui Françoise Sagan este mult mai aproape de tradițiile literare create de libertinii francezi din secolul al XVIII-lea. Același scepticism terifiant, aceeași optică sumbră asupra omului, privit ca

un ins degradat ce trăiește într-o lume degradată, aceeași evaziune într-un erotism trist, peste care plutește o imensă solitudine.

De la amărăciunea care o copleșea pe Cécile în zorii unei zile de vară (*Bonjour, tristesse*) până la „marea plictiseală” peste care se conturează mirajul iubirii (*Un certain sourire*), sau tremurul nervos al lui Josée cea bintuită de vid (*Les merveilleux nuages*), Françoise Sagan explorează toate ipostazele afective ale omului care nu participă la existență decât printr-o supralicitare senzuală angoasantă.

Personajele scriitoarei franceze privesc viața doar din perspectiva amețitoare, cețoasă a *balansoarului iubirii*. Dar comunicarea aceasta dintre oameni, mediată doar de contacte epidermice și explozii instinctuale de somnambuli, rămâne mereu una marginală. Însuși locul de derulare a acestor mici spasme afective, cărora autoarea se străduiește să le dea o anumită tentă existențială, este elocvent în acest sens. Spațiile preferate de scriitoare sînt hotelurile mari și elegante, barurile, plaja, iachturile, interioarele încărcate de obiecte, peste care plutește muzica insinuantă a unui sfîrșit de epocă.

Stările afective cercetate cu predilecție de Françoise Sagan sînt furnizate de crizele adolescenței sau de sentimentul acut al îmbătrînirii, a ieșirii din timpul trăirii existenței ca aventură cantitativă. Proiectarea aceasta programatică a personajelor pe dimensiunile unui timp care se source spre neant, rămîne de altfel singura cale prin care scriitoarea încearcă să dea o anumită dimensiune metafizică universului epic din opera sa. De la marcarea de timp a lui Dominique prin experiența sa erotică inițiativă (*Dans un mois, dans un an*) până la sațietatea erotică, prelungită excesiv în timp din *Aimez-*

vous Brahms, balansoarul iubirii saganiene, rămîne mereu subminat de vidul existențial și starea de plictiseală.

În felul acesta, Françoise Sagan a devenit prizoniera unei literaturi monocorde și libertine, discursul său narativ dînd o totală transparență acestei mărunte *comedii umane*, consumată într-un acvariu al impulsurilor primare.

Ultimul său roman, *Des bleus à l'âme* (1972), reprezintă doar o șocantă repetiție a unor acte de comportament, comunicată în primele cărți cu mai mult talent. Cartea aceasta devine însă expresia lucidă a unei crize de creație, ilustrată și de dialogul polemic al autoarei cu critica și cititorii, care constată apusul unui mit.

Doi aristocrați suedezi (frați), o bătrînă și bogată doamnă Jedelman, wiski, discuri cu muzică de jazz, un frumos actor de film, plajă conversații mondene, o sinucidere finală a unui invertit, supralicitarea erosului, micul exotism boem al celor doi nordici blonzi, descinși la Paris, reprezintă componentele acestui fals *roman-eseu*.

Dar „*furnica harnică*“ (așa îi place autoarei să se numească) ce scrie mai mult sub presiunea unei plictiseli defulatoare, decît din chemarea unei vocații profunde, își dărimă cu o luciditate amară propriul mit.

Încercînd experiența unor mari scriitori care relatează evenimente pe care le comentează, fără spaima degradării lor în digresiuni banale, Françoise Sagan comite imprudența deschiderii unei cortine de atelier de creație în care nu descoperim decît fața crispată a unui spirit libertin care și-a istovit puținul talent care i-a fost dăruit.

O agenție de publicitate, o echipă alertă de reporteri-fotografi, câteva starlete în căutare de glorie, baruri, cafenele, repetiții de spectacole de teatru, turnări de filme, secvențe sentimentale, conversații mondene, o moarte care nu dovedește nimic, un savant neînțeles etc., reprezintă componentele universului epic din *Noaptea americană* (1972).

Christopher Frank este un scriitor inteligent, care a căutat cu tenacitate rețeta unui roman de succes. *Noaptea americană* năzuiește, de fapt, să fie romanul vieții cotidiene franceze din epoca noastră. Dar fluxul existenței cotidiene are în fiecare mediu o altă coloratură specifică. Or, prozatorul acesta francez, de origină engleză, și-a propus să scrie un roman cu artiști, a cărui intrigă este localizată în cea mai mare parte în marea metropolă a Franței.

În mod programatic, autorul nu a realizat în *Noaptea americană* o intrigă unitară. Ca și Dos Passos sau Sartre, Christopher Frank imprimă acțiunii din romanul său o structură filmică, rezultată dintr-o adiționare de secvențe eteroclite, destinate astfel să recompună prin totalitatea lor o anumită viziune caleidoscopică asupra vieții cotidiene. Pe această cale, autorul se definește ca

un colecționar de destine umane diferite, ca un explorator al micului eveniment anodin, intrat în componența unui traiect existențial, ca un stenograf subtil al unui dialog menit să lumineze portretul moral al unor personaje care au doar o scurtă apariție în economia acestui roman.

Noaptea americană reprezintă astfel tipul de roman din care nu se poate demonta nimic, cartea aceasta în care autorul se comportă ca un reporter al fluxului cotidian neputînd fi înțeleasă decît ca o totalitate organică. Între secvența fotografierii Nadinei Chevalier de către Gervais Mont și comunicarea acestora prin iubire se instalează o lume eteroclită, plină de ambiții, minată de intrigă, bîntuită de spaima înșurubărilor artistice, impulsivă de dorința de afirmare, umbrată de despărțiri sentimentale și pigmentată de întîmplări stranii.

Gazetari ahtiați de necunoscut, reporteri-fotografi în goană după evenimentele senzaționale, autori în căutarea gloriei, actrițe dornice de publicitate, critici mondени, funcționare sentimentale etc. indică stratificația socială a unei lumi, reprezentată adeseori din perspectiva unui scriitor moralist pentru care existența cotidiană apare cînd ca un spectacol hilar, cînd ca o dramă încărcată cu puternice vibrații lirice. De aceea, alături de bătrînul alcoolic și sărac care iubește un cîine fără stăpîn, alături de savantul fericit că și-a încheiat opera vieții sale, deși ea nu găsește nici o rezonanță, scriitorul poate situa în modul cel mai firesc episoade erotice, descrierea unor scene de spectacol, repetițiile unor secvențe de film, crîspări solitare de conștiință sau drame ale ratării.

Dar *Noaptea americană* nu este doar o cronică de moravuri, Christopher Frank realizează în primul rînd un roman de dragoste. Se pare că de la Daphnis și Chloe,

Tristan și Isolda, până la Romeo și Julieta etc., prezența cuplului sentimental care se caută, traversînd cele mai diverse obstacole, rămîne o preocupare constantă a celor mai mulți romancieri contemporani.

Drumul Nadinei Chevalier și al lui Gervais Mont de la indiferență la iubire trece prin artă și frivolitate pînă în clipa în care înregistrează vibrația gravă a *existenței pereche*.

Roman al privirii exterioare și interioare, discurs narativ simultaneist, cronică de moravuri, poem de dragoste și litanie a eșecurilor, *Noaptea americană* depășește limitele meșteșugului unui bun manufacturier literar, reprezentînd cu certitudine expresia unui talent autentic.

Există o anumită monotonie a scriitorilor mari cu totul deosebită de platitudinea celor mediocri. Ea începe din momentul în care aceștia și-au descoperit timbrul specific al operei și se continuă din necesitatea amplificării unei anumite matrici stilistice proprii, transformată într-un adevărat univers obsesional. Itinerariul creației scriitorilor de acest gen duce întotdeauna spre un anumit punct concentric în care se întâlnesc în modul cel mai firesc toate operele lor. Acesta este și cazul irlandezului Samuel Beckett. Romanul *Murphy* (1938) și farsa absurdă *Așteptându-l pe Godot* (1948) reprezintă coloanele axiale ale operelor sale de mai târziu. Acestea pot fi considerate doar modulații stilistice, reveniri asupra unor teme exprimate de scriitor de la început. O asemenea etapă de tranzit în ansamblul operei beckettienne este reprezentată de romanul său mai puțin cunoscut, *Mercier și Camier*, publicat pentru prima dată în 1947 și retipărit în 1970. El reia motivul omului situat la marginea vieții, prefigurat în *Murphy* și aduce pe prim plan ontologia hațmanalei, a individului exilat în existență, care capătă orchestrarea literară și filozofică cea mai strălucită în *Așteptându-l pe Godot*.

În *Mercier și Camier*, personajele beckettienne încep să trăiască pentru prima dată într-o stare generală de confuzie, de buimăceală, creată de mișcarea lor larvară într-un spațiu labirintic deschis, evident însă doar prin absența oricăror puncte sigure de reper.

Mercier și Camier reprezintă perechea solidară a oamenilor expropriați în existență de orice atribute majore. Ei anticipează cunoscutele perechi beckettienne de bărbați ostracizați în viață de o forță justițiară necunoscută și tiranică, Vladimir și Estragon, Hamm și Clov, înscriindu-se în suita acestora trepte ale solitudinii umane, care sfîrșesc fie prin existența singulară a lui Krapp, fie prin mișcarea viermiculară, damnată la neputință totală din *Le dépeupler*.

Vagabondul beckettian din *Mercier și Camier* este un „clochard” trist melancolic, lacrimogen, ușor decrepit, amenințat de maladii ascunse, apropiat de bătrînețe, atins de o ușoară amnezie, dar capabil încă de reacții relativ normale în fața spectacolului uman. Insul acesta ușor anxios, extrem de sărac, nu are niciodată un adăpost sigur, nu are identitate precisă, raporturile sale cu lumea fiind un fel de itinerar permanent marginal. *Mercier și Camier* nu cunosc existența într-un spațiu total claustrat, ca Hamm și Clov, nici imobilismul care prevestește moartea, trăit de Winnie și Willie în *O, ce zile frumoase*. Ei reprezintă doar treapta benignă a decreptitudinii umane. De aceea, Samuel Beckett concepe intriga din *Mercier și Camier* ca un itinerar circular, micul voiaj al celor două haimanale sentimentale fiind o continuă și amețitoare revenire prin aceleași puncte de reper pe care le recunosc prea târziu și cu mare dificultate.

Scriitorul se comportă față de personajele sale ca un martor omniscient din romanul tradițional. Prezentarea

acestora constituie un adevărat preludiu al romanului. „Dacă aş vrea, aş putea să povestesc călătoria lui Camier şi Mercier, fiindcă am fost tot timpul cu ei. De fapt, acest voiaj a fost destul de facil, fără mări şi frontiere de străbătut, fără regiuni uşor accidentate sau deşerte prin anumite locuri. Mercier şi Camier au rămas acasă la ei. Au avut această şansă inestimabilă.”

Momentul plecării ipotetice a celor două personaje se situează într-un timp specific al confuziei. Mişcarea lor repetată în gară, când se caută reciproc, nu permite decât o suprapunere tirzie a clipei de întâlnire. Beckett o indică ironic prin cifre care trădează o evidentă simetrie :

	Sosire	Plecare	Sosire	Plecare	Sosire	Plecare	Sosire
MERCIER	9,05	9,10	9,25	9,30	9,40	9,45	9,50
CAMIER	9,15	9,20	9,35	9,40	9,50	_____	↑

Ratind voiajul plănuît, Mercier şi Camier se mişcă pe un traseu neprevizibil, fiind în permanenţă frapaţi de mici detalii sau accidente fără consecinţe fundamentale. Se adăpostesc de ploaie într-un squar acoperit, sînt alungaţi de un gardian, dialoghează despre nişte ciini, li se arată o bicicletă care nu ştiu dacă este a lor, dar pornesc pe jos cu ea la drum. Plouă dar nu li se deschide umbrela, poartă cu rîndul un singur impermeabil şi-şi şterg ochii de lacrimi cu o singură batistă, înnoptează la Hélène, unde polemizează pe seama unui covor dacă este nou sau vechi etc.

Mercier şi Camier nu au decât percepţia lucrurilor mici, elementare. În viaţa lor nu se întîmplă nimic deosebit. Conversaţia lor evoluează de asemenea pe acelaşi plan :

— „Prea de timpuriu devine vremea frumoasă, spune Camier. Este un semn rău.

— De fapt ce fel de vreme este, spune Mercier.

— Privește, spune Camier.

— Prefer să-mi spui tu, zice Mercier. Apoi îți voi spune dacă sînt de părerea ta“.

Mercier și Camier reprezintă astfel tipul romanului dulcilor nimicuri pitorești. Răul existențial beckettian este încă benign. Beckett îl va dezvălui mai tirziu în celelalte opere ale sale. Narațiunea aceasta scenică anticipează însă comedia amară din *Așteptîndu-l pe Godot*, care îi aduce scriitorului irlandez celebritatea în 1948.

Cine urmărește evoluția creației literare beckettienne constată preocuparea consecventă a scriitorului pentru condiția umană, situată sub zodia agoniei permanente. Omul beckettian este un ins solitar, privat de accesul spre celelalte ființe umane, un condamnat ontologic la neputința traducerii gestului în act, la existența larvară care pendulează între viață și moarte.

Nici un alt scriitor contemporan nu aduce o viziune atât de tragică în reprezentarea unui crepuscul existențial fără epilog decisiv. Nici un alt prozator nu recurge la o asemenea simplificare a mijloacelor literare în procesul de configurare al unor evenimente limită. Evidentă și în *Molloy*, concizia stilului beckettian a căpătat în ultimele opere ale scriitorului o formă cu adevărat ascetică.

Spre deosebire de Proust, Joyce și Musil, la care se observă efortul de a transmite prin enunțul narativ o cantitate cât mai mare de informații, la Beckett constatăm o permanentă năzuință spre reducția informațională, spre repetarea monotonă a aceluiași date existențiale, conjugată cu o exprimare din ce în ce mai laconică.

Dar în același timp nu se poate să nu observăm că laconismul stilului beckettian nu duce la o accentuare a transparenței sale. Dimpotrivă, obscurizarea se accen-

tuează, expresia căpătînd ceva din ambiguitatea anumitor texte de ritual.

Publicată cu cîțiva ani în urmă, *Imaginația este moartă*, imaginează-ți reprezintă primul text beckettian în care discursul narativ se constituie printr-o stranie adăunare de enunțuri abstracte și detalii concrete, în maniera scriiturii întîlnite în *noul roman*.

S. Beckett se apropie pe această cale în mod decisiv de *indicibil*, cînd limbajul se retrage, mut, în fața marilor mistere existențiale. Ultima sa operă în proză, *Le Dépeupleur* (1971) se înscrie astfel în sfera unei experiențelimită a scriiturii în proză.

Dacă în *Imaginația este moartă*, imaginează-ți descifrăm o vagă geneză în miniatură, un microcosmos al stării prefoetale, în *Le Dépeupler* se configurează halucinația apocaliptică a agoniei. Ca și în alte opere ale scriitorului irlandez și în *Le Dépeupler* evenimentul-limită se produce într-un spațiu mic și clausturat. Universul poetic al vieții este reprezentat de autor în această operă printr-un cilindru „destul de mare pentru a permite o căutare zadarnică... și destul de restrîns ca orice evadare să devină imposibilă.”

În acest microcosmos straniu se găsește o lume fără fizionomie particulară, în care indivizii au rareori acces unii spre alții. Ieșirea lor din matca uniformă se produce din timp în timp prin tentativa de a urca pe anumite scări care duc spre niște firide greu de atins. Acestea par să indice drumul spre marele azil al naturii. Dar orice evadare din cilindrul agoniei este sortită eșecului. Căutătorii de ieșiri din spațiul clausturat, cățărătorii pe scările imaginare, așadar indivizii de elită ai acestei lumi înformate, revin în mod fatal în plasma inițială a celor care așteaptă sfîrșitul, determinat de misteriosul *Nimicitor*.

În acest spațiu imaginar timpul are o scurgere extrem de rapidă, fiind marcat în secunde. Indicarea unui fenomen este realizată prin expresii simbolice. Temperatura caldă și rece pare să sugereze viața și moartea. Galbenul și roșul reprezintă nu numai culorile lichidului placentar, ci și trecerea spre finalul de existență.

În această manieră reprezintă S. Beckett imaginea crepusculară a omenirii care nu poate trăi și nu poate muri, fiind damnată să agonizeze în *vecinătatea gradului zero al existenței*. Dar *Nimicitorul* fiecărui corp, așteptat în lumina slabă din cilindrul morții nu vine, iar făptura lui, ca și aceea a lui Godot, rămâne mereu necunoscută. Parabola lui S. Beckett despre moarte se convertește astfel într-o lecție tragică despre *agonia fără sfârșit*.

Apropiindu-se de gradul zero al scriiturii, prozatorul traversează ultimele experiențe ale creației sale literare, după care urmează, în mod inevitabil, *marea tăcere*.

În toate epocile, intriga romanului a fost concepută de scriitori foarte cunoscuți ca un voiaj printr-un univers real sau imaginar. În toate vremurile, romancierii au făcut apel la alegorie și parabolă pentru a putea reprezenta unele aspecte caracteristice ale vieții contemporane. Întotdeauna utopiile literare nu au putut fi considerate inocente, intențiile autorilor acestora căpătînd o transparență suficientă pentru a permite descifrarea sensurilor în care erau direcționate.

Operele lui Montesquieu, Voltaire, Swift, Huxley prezintă doar cîteva exemple ilustrative, care și-au cîștigat celebritatea, dintr-o vastă literatură de acest gen. În cadrul acestei tradiții seculare se înscrie și Nicole Avril cu romanul său *Les gens de Misar* (1972). Ceea ce surprinde în primul rînd în această operă de debut a scriitoarei franceze este lipsa de ezitare în manipularea unor idei fundamentale și maniera ingenioasă de integrare a acestora într-un flux epic susținut cu precădere de tensiunea spirituală, întreținută de *intriga-anchetă*. De fapt, Nicole Avril este preocupată de raportul dintre tradiție și progres, dintre individ și comunitate, ca și de relația fundamentală dintre ființa umană istoricește

datată și sistem. Dar problematica aceasta atât de complexă nu este abordată în mod direct. Scriitoarea construiește un *model*, inventează o țară cu caracter exemplificator, ale cărei trăsături avertizează asupra unor *soluții-limită*, previzibile în lumea modernă. Trebuie să precizăm însă de la început că *lectura analogică* a acestei stranii *utopii negative* nu trimite spre nici un spațiu real determinat, căruia să i se substituie un plan secund cu caracter fictiv.

Misarul este o țară imaginară, situată în mijlocul unui deșert imaginar. Locuitorii ei au păstrat vestigiile unei civilizații evolute, bătrînii își mai amintesc uneori de călătoriile lor prin lume, iar în biblioteci mai sînt conservate unele opere celebre la care aproape nimeni nu mai are acces.

Pentru a ilustra o *situație-limită* în modul cel mai elocvent, scriitoarea creează un *spațiu-claustrat*, populat cu o lume calmă, care se supune unor norme stabilite de o instituție tiranică, cunoscută doar de marii *inițiați*. De mai bine de trei decenii, legăturile acestei țări cu lumea au fost întrerupte, accesul oricărui străin în interior este pedepsit cu moartea, iar tentativele de evaziune în deșert sînt inutile și fatale. În acest răstimp, oamenii s-au deprins cu calmul și răbdarea, curiozitatea celor mai mulți dintre ei s-a stins, existența lor insulară într-un pustiu în care au fost aproape cu desăvîrșire uitați fiind susținută doar de încrederea lor într-un viitor în care dezbinarea dintre popoare îi va ajuta să devină stăpînitorii întregii omeniri.

Dar, după trei decenii de totală claustrare, este acceptat să predea cursuri de limba franceză, profesorul Jérôme

Ligner, remarcat de multă vreme de „inițiații” din Misar și pentru faptul că le cunoștea limba, ca și istoria lor atît de ciudată.

Pe această cale, Nicole Avril reia celebrul *mit al străinului*, atît de frecvent cultivat de scriitorii din veacul al XVIII-lea. Dacă persanii lui Montesquieu le dădeau compatrioților lor amănunte despre moravurile europenilor, *străinul* din *Les gens de Misar* nu poate să mai comunice cu nimeni din patria sa. În fața lui se deschide o lume necunoscută pe care o percepe la început din exterior. Case mari cu cinci sau șase etaje ale căror ziduri sînt încărcate de vechi ornamente, o invazie de piatră fierbinte și strălucitoare, oameni mici, taciturni, cu pielea închisă, un oraș cu o geometrie severă în care forfota umană pare bine reglementată, reprezintă primele detalii care izbesc retina străinului venit în Misar.

Nicole Avril construiește *intriga-anchetă* a acestui roman în care Jérôme Ligner realizează un adevărat *voiaj-gnoseologic* în așa fel încît evoluția sa de la *gradul zero* al cunoașterii spre descifrarea enigmei finale să fie mereu posibilă. În felul acesta, străinul cunoaște farmecul iubirii prin Sarann, severitatea legilor fără nuanțe și a restricțiilor cotidiene prin judecătorul Codol și duritatea justiției prin Kleinia, femeia-călău care îi sugrumă pe „inițiații” condamnați la moarte pentru excese de curiozitate.

Dar în acest univers claustrat, în care orașul bogaților este despărțit de al săracilor, iar guvernatorul ales pe zece ani se anonimizează prin investitura puterii, după care este ucis prin același ritual de sugrumare, *străinul* nu-și poate stăpîni curiozitatea care îi va aduce și lui

condamnarea la moarte. Dorind să afle cine este guvernatorul acestui stat misterios, confruntat cu Kleinia, femeia-călău și guvernator, care îl adusese în țară tocmai pentru a scoate Misarul din claustrarea sa ucigătoare, el nu poate fi salvat din corsetul acestei legi neiertătoare.

Parabolă politică, poem de dragoste, epopee tragică a cunoașterii, *Oamenii din Misar* reprezintă un debut literar demn de luat în considerație.

Cine cercetează activitatea literară a unor prozatori cu o formație tradițională, ca Balzac, Tolstoi sau Thomas Mann, nu poate să nu remarce capacitatea acestora de diversificare de la operă la alta, năzuința permanentă de înnoire, considerată ca o cerință fundamentală.

Construit prin opoziție cu proza tradițională, *noul roman* nu aduce doar profunde modificări privitoare la structura personajului, a intrigii sau a viziunii despre timp și spațiu. El încearcă să impună în mod indirect și o altă concepție despre spiritul inovator al scriitorului și căile prin care acesta se face cunoscut pe parcursul unui itinerar de creație. De aceea, dacă romanul tradițional rămâne mereu impresionant prin varietatea operelor unui scriitor, noul roman se constituie ca o repetiție apăsătoare cu mici nuanțe, înscrise și ele în cadrul unui program literar unitar și adeseori rigid. Appreciate ca acte de ilustrare ale unor principii teoretice, anumite procedee literare se transformă astfel în mod inevitabil în clișee, care, repetate în mod excesiv, demonstrează doar inutilitatea unor opere noi, nu fertilitatea unor idei.

Reflecțiile acestea ne-au fost prilejuite de ultimul roman al lui Alain Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York* (1970). Este adevărat că scriitorul fran-

cez ne-a dat posibilitatea să observăm atât în *Les Gommès*, *Dans le labyrinthe*, cât și în alte opere ale sale ca *Jalousie*, *Le voyeur*, *La maison de rendez-vous*, tenacitatea cu care urmărește să impună noul roman. Dar anumite idei propagate de autor se transformă în adevărate fixații, iar unele procedee literare în autentice rețete de construcție a unei opere. Ilustrativă în acest sens ni se pare ultima sa carte care reprezintă un exercițiu steril, un straniu roman ludic al unui scriitor care dă semne de epuizare. Alain Robbe-Grillet lasă impresia unui *bricoleur* ingenios care cu ajutorul unor obiecte, ca masa de călcat, un pat vechi, o mașină stricată, citeva televizoare, o scară metalică, realizează cadrul specific al unei intrigi. Acțiunea romanului se constituie în maniera întâlnită în *La maison de rendez-vous*. Există astfel două evenimente inițiale care sînt apoi reluate din diverse perspective: cloroformizarea unei fete de către un chirurg, înainte de a fi ucisă din ordinul unei organizații clandestine, și pătrunderea naratorului într-o casă aparent pustie, unde se găsea Laura, care apare cînd ca o fetișcană de 12 ani, cînd de 15, cînd de 17, cînd ca nepoată a unui bancher bogat, cînd ca o mică spioană. Intriga evoluează deci prin relativizarea continuă a unor evenimente care încep să-și piardă orice semnificație. Intenția parodică atinge totul, de la sensul unor evenimente și acțiuni, pînă la actele banale de comportament. Orașul New York nu capătă în mod deliberat o culoare locală specifică, el fiind indicat doar prin unele referințe la străzi, metrou etc. „Revoluția“, proiectată de un grup amestecat de albi și negri, sadici și nebuni, asasini și fanatici, este doar o acțiune teroristă. Așadar, fața unui oraș, a unor întâmplări, ca și sensul unor comportamente, sînt menite să reconstituie la modul parodic prejudecățile pe care ni le facem despre o metro-

polă mare și înspăimântătoare. Romanul abundă în scene de urmărire, acte de viol, episoade erotice sadico-masochiste, fapte de tortură, asasinate, litrughia neagră fiind și ea convertită într-o suită de execuții în grup care capătă caracter ceremonial.

Parodie a violenței și a actului anarhic, romanul recent al lui Alain Robbe-Grillet nu mai este opera unui scriitor dezangajat, ci a unui spirit conservator care își propune să demistifice realitatea creînd noi fantasmе.

Construit printr-o adiționare facilă de clișee senzaționale, *Proiectul pentru o revoluție la New York* nu este doar un roman care dezamăgește, ci un eșec care marchează un mare impas în activitatea literară a lui Alain Robbe-Grillet.

Unul dintre locurile comune referitoare la arta romanică a lui Thomas Mann rezultă din afirmația că opera sa reprezintă cea din urmă culme a romanului de factură clasică.

Valabilă pentru scrierile sale de dimensiuni mai reduse, afirmația aceasta nu mai acoperă romanele sale fundamentale, care au o structură compozițională deosebită de cea tradițională, *Casa Buddenbrook*, *Muntele vrăjit* și *Doctor Faustus* fiind elocvente în acest sens.

În convorbirile sale cu diavolul, Adrian Leverkühn precizează că arta „nu mai tolerează aparența, nici jocul, ficțiunea, autoglorificarea formei care cenzurează pasiunile. Suferințele umane le repartizează în roluri, le transpune în tablouri. Îngăduit e numai ce nu-i ficțiune, nu-i joc, nu-i deghizare, expresia netransfigurată a suferințelor în însăși clipa în care se produce. Neputințele mizeriei sînt atît de înrădăcinate, încît nu mai e îngăduit cu ele un joc al aparențelor“.

Profesiunea aceasta despre artă, integrată în *Doctor Faustus*, își păstrează întreaga sa valabilitate în legătură cu capodoperele romanești ale lui Thomas Mann.

Autorul lui *Doctor Faustus* este tipul scriitorului german cu o formație enciclopedică ce continuă tradiția glo-

rioasă a lui Goethe. Corespondența și eseurile sale vehiculează o imensă cantitate de informații și puncte de vedere îndrăgite de scriitor, care sînt introduse în fluxul epic al romanelor sale printr-un montaj literar construit cu o mare ingeniozitate. De aceea, romanele sale cele mai reprezentative transmit întotdeauna cititorului o cantitate de informații mult mai mare decît evenimentele care susțin fluxul epic al operelor.

În felul acesta, romanele lui Thomas Mann se îndepărtează sensibil de canoanele clasice ale genului, devenind un amplu montaj de idei, un eseu complex despre condiția umană, susținut de rudimente epice foarte eterogene. Opere de nonficțiune care realizează aparența ficțiunii romanele lui Thomas Mann sînt în ultimă instanță parabole sau alegorii centrate pe anumite motive literare a căror finalitate rezultă dintr-o atentă descifrare a sensului textului, întotdeauna mai cuprinzător decît debitul de fapte și comentarii.

Pentru arta lui Thomas Mann ni se pare semnificativ faptul că unele nuclee de informație sînt întotdeauna polarizate în jurul temelor și motivelor fundamentale care traversează întreaga sa operă.

Se poate astfel spune că într-o manieră absolut diferită de aceea a scriitorilor existenționaliști, Thomas Mann este și el exploratorul unor situații-limită. Moartea, boala, iubirea, solitudinea, confruntarea omului cu binele și răul, trăirea vieții ca experiment reprezintă marile teme care sînt transformate, într-un mod absolut original, în adevărate leit-motive ale creației sale. La prima vedere, un asemenea inventar nu este de natură să-l detașeze pe Thomas Mann de fluxul comun al marilor motive literare care au un caracter de permanență în artă. Dar originalitatea scriitorului începe să se reliefeze odată cu explo-

rarea acelor nuclee de informație prin care sînt orchestrate leit-motivele din opera sa.

Moartea, maladia, răul fizic și moral, arta ca superlativ al existenței, reprezintă astfel situațiile-limită cu care sînt confrunțați eroii lui Thomas Mann, aduși adesea într-o stare de paroxism cu influxuri halucinatorii. Transformînd romanul într-o adevărată interogație asupra vieții, Thomas Mann proiectează asupra eroilor săi ideea că suferința este unica modalitate de întîlnire a omului cu sine la modul plinar și totodată de înțelegere a raporturilor sale fundamentale cu existența, cu lumea văzută sub toate aspectele sale.

În acest sens, *Doctor Faustus* este romanul în care Thomas Mann orchestrează în maniera cea mai complexă toate motivele care au traversat întreaga sa operă, de la *Moartea la Veneția* și *Mario vrăjitorul* pînă la *Muntele vrăjit* și *Iosif și frații săi*.

De aceea, atunci cînd integrăm operele de tinerețe și maturitate în biografia creației autorului, putem spune că cunoscuta operă *Casa Buddenbrook* reprezintă romanul unui început, în vreme ce *Doctor Faustus* constituie capodopera de sinteză de la sfîrșit.

Dacă în *Casa Buddenbrook* luăm act de declinul unei familii și de moartea eroului burghez, dacă în *Muntele vrăjit* maladia consumată în spațiul claustrat al sanatoriului incită la definirea unor atitudini existențiale, în *Doctor Faustus* boala lui Adrian Leverkühn cu toate formele sale paroxistice și comentariile martorului înfiorat Serenus Zeitbloom, reprezintă pretextul cronicii despre Germania infestată de nazism și marcată de declinul artei. O narațiune la persoana întîi, care poartă toate atributele romanului auctorial în *ich form*, o simfonie polifonică, distribuită pe mai multe planuri temporale,

pun în lumină structura compozițională a acestei opere, în care biografia lui Nietzsche, rămasă în fundal, peste care se suprapun evidente elemente autobiografice, constituie trama unei parabole despre artă, umanitate, moarte, bine, rău, iubire etc. Totul este subsumat, bineînțeles, viziunii tragice despre istoria Germaniei, surprinsă într-un moment limită, conjugat cu istoria întregii omeniri. Coloană fundamentală a unei cupole cu care se încheie o imensă creație, *Doctor Faustus* reprezintă mărturia scriitorului despre finalul unei epoci.

În peisajul literaturii europene din secolul XX, Erich Maria Remarque s-a definit de a începutul carierei sale literare ca un scriitor pacifist din familia de spirite a lui Romain Rolland, Roger Martin du Gard și Saint-Exupery.

Într-un interviu al său din 1962, scriitorul preciza cu o legitimă mândrie că tematica preferată a creațiilor sale literare o constituie „*omul secolului nostru, problemele umanismului*“.

Într-adevăr, opera literară a lui Erich Maria Remarque este o ilustrare consecventă a acestei preocupări. De la primul său roman, *Nimic nou pe frontul de vest*, care l-a adus scriitorului german în mod subit o notorietate universală, pînă la scrierile sale de mai tîrziu, dintre care amintim *Arcul de triumf*, *Trei camarazi*, *Soroc de viață*, *soroc de moarte*, *Scînteii de viață* și *Cerul nu cunoaște favoriți*, Remarque a rămas un martor lucid al epocii sale, un cronicar patetic al marilor evenimente tragice care au brăzdat istoria Europei din secolul XX.

Fără să pornească de la o anumită filozofie prestabilită, ca romancierii existențialiști, Erich Maria Remarque rămîne prin excelență prozatorul marilor *evenimente-limită*, cînd individul sau colectivitatea sînt puși în fața unor situații pe care nu le pot traversa decît prin moarte.

Războiul, lagărul de concentrare, emigrația determinată de invazia nazismului, șomajul, constituie astfel temele și motivele fundamentale care traversează întreaga creație literară a prozatorului german. De aceea, în accepția care să dă astăzi termenului, am putea spune că întreaga literatură a lui Remarque este expresia ororii funciare a scriitorului umanist față de *universul concentraționar*. Eseistul francez Bertrand d'Astorg spune pe bună dreptate că este suficient ca o colectivitate umană să fie adunată cu forța într-un spațiu restrâns și să fie supusă în mod premeditat unui regim de subalimentare și muncă excesivă, pentru ca dimensiunile universului concentraționar să se definească în toată plinătatea.

Or, proza lui Remarque este polarizată în jurul unei problematice de această natură. Tinerii abia ieșiți din adolescență și trimiși pe câmpul de luptă al primului război, din *Nimic nou pe frontul de vest*, cei trei prieteni mereu amenințați de spectrul șomajului și de persecuțiile nazismului embrionar din *Trei camarazi*, biografia agitată a doctorului Ravic, plecat în emigrație din cauza naziștilor (*Arcul de triumf*), istoria tragică a scheletului numărul 509 din lagărul de concentrare, narată în *Scînteii de viață*, ofițerul care revine pe front pentru a se confruta cu o moarte lipsită de glorie în *Soroc de viață*, *soroc de moarte*, constituie coordonatele universului epic plin de dramatism pe care este fundamentată opera lui Erich Maria Remarque.

Scriitorul german se configurează astfel ca un reporter înfiorat de durere în fața destinului unor oameni amenințați de agresiunea unor forțe nocive, de anihilarea libertății individului și a colectivităților umane. Raportul acesta tragic dintre individ și colectivitatea umană supusă

agresiunii, este dezvăluit de Remarque cu precădere prin tehnica torturii.

Morală sau fizică, *tortura* aplicată ființei umane prin înfometare, reprimare fizică, amenințarea continuă cu moartea, întreținerea sentimentului de insecuritate socială, reprezintă simptomele de criză a unei societăți subminate de forțele destructive ale răului. Arta lui Erich Maria Remarque este aceea a unui prozator care introduce reportajul în roman pentru a denunța toate implicațiile *universului concentraționar*. Reporterul îndurerat sau revoltat din romanele lui Remarque este întotdeauna personajul central din cărțile sale, îndărătul căruia scriitorul se retrage pînă la anonimizare. Întrebat dacă îi este mai ușor să scrie așa sau altfel, scriitorul dă un răspuns edificator într-un interviu publicat în *Die Welt* în 1966, care reprezintă și o mărturie de credință asupra artei sale literare. „Încercați și dumneavoastră, spune el interlocutorului său. *Oricum se pare că eu nu pot altfel. Autorul ca un duh sfînt care plutește peste ape, este eliminat. Mijloacele auxiliare sînt mult reduse. În locul lui pășește eroul (sau anti-eroul sau naratorul la persoana întîii). Numai inteligența lui, numai experiența lui și reacțiunile lui sînt concludente; numai el observă și nimeni altul. Aceasta înseamnă mai întîi că el trebuie să fie mereu prezent. Acțiunea trebuie astfel grupată încît el să fie mereu de față. În carte aceasta este și mai riguros decît pe scenă, de unde eroul poate ieși, ca acțiunea să rămîină pe seama personajelor secundare. Aici, el e mereu în lumina reflectoarelor; fără el, cartea se termină. Fără el este cu neputință o schimbare de scene sau capitole. Mai mult, cartea va fi privită dintr-un singur punct de vedere, din acela al eroului. Dacă el are douăzeci de ani,*

aceasta va fi o carte a unui om de douăzeci de ani și nu altceva."

Format la școala realismului, Erich Maria Remarque aduce pe prim plan în unele romane de mare succes ca *Trei camarazi* și *Arcul de triumf*, eroi sentimentali și neconformiști care trăiesc cu aceeași intensitate patima marilor iubiri, ca și actele de răzvrătire socială. Băutori de calvados, solitari și romantici, eroii aceștia plini de umanitate, niciodată înfrinți definitiv, amenințați însă să se transforme în clișee literare stereotipe, capătă o altă fizionomie în ultimele romane ale autorului. Din comportamentul acestora rezultă convingerea că oamenii vor găsi calea pentru a se înțelege unii pe alții, pentru a realiza ceea ce autorul dorea până la sfârșitul vieții sale „*cea mai bună conviețuire*".

De mai bine de două decenii, cărțile scriitorului german Arno Schmidt constituie un permanent prilej de de-rută și controverse atât pentru cititorii obișnuiți, cât și pentru criticii de specialitate.

Copilul minune în domeniul matematicilor și adver-sarul tenace de mai târziu al nazismului este un prozator ermetic. Discursul său narativ este greu de priceput ca fragment, dar nici înaintarea pas cu pas în opera sa nu aduce satisfacții imediate. Doar perceperea globală a tex-tului permite anumite aproximații asupra conținutului in-formațional. Autorul pleacă de la premisa că o lume ete-roclită, compusă din monade diferite și mărunte, trebuie să fie reprezentată cu ajutorul unui stil în care sint aglo-merate informațiile cele mai variate.

„Fluxul epic“ este conceput de Arno Schmidt ca o discontinuitate, ca o cădere de apă, ca un joc al gândirii. În acest scop, structura clasică a frazei este spartă prin-tr-o gramatică specifică a limbajului literar, eseu fu-zionează cu proza tradițională, poemul cu discursul filo-zofic, registrul emoțional al textului cu comentariul li-vresc. Oricât de mare a fost adversitatea criticii germane tradiționale față de opera lui Arno Schmidt, scriitorul a rămas consecvent cu sine. De la *Leviathan* (1949), *Dya*

Na Sore (1958), *Trandafir și praz* (1959), pînă la *Copiii lui Nabodaddy* (1963) tiparele prozei scriitorului german rămîn aceleași. În povestirile din *Leviathan* domină paginile cu caracter autobiografic, scriitura memorialistică ducînd la reconstituirea evoluției statului tiranic pînă la cel de-al treilea Reich. Povestirea *Dya Na Sore* este o parabolă savantă, un scenariu de idei, construit pe un motiv livresc. În ultimă instanță opera aceasta reprezintă un pretext de căutare a unei filozofii care a dus la configurarea *bestiei blonde*. Alteori, narațiunea literară se convertește în eseu demistificator ca în *Goethe și admiratorii săi*. Formele cele mai accentuate de ermetizare a prozei lui Arno Schmidt apar în *Trandafir și praz*. Preocupat de corespondența dintre *Unterwelt* și *Oberwelt*, scriitorul realizează un registru narativ dublu care trimite spre antichitate și actualitate.

Arno Schmidt realizează astfel o experiență literară singulară în proza contemporană, care creează însă dificultăți de înțelegere mult mai mari decît operele din școala *noului roman*. Ultimul său roman, de 5000 de pagini, este o piramidă temerară cu toate intrările închise. Cu aceasta, prozatorul împinge scriitura în proză la limita sa extremă, cînd cu greu își mai poate justifica existența.

Se poate spune că fiecare război a avut literatura sa. De la Caesar, Miron Costin, Gheorghe Șincai, Goethe pînă la Sadoveanu, Barbusse, Remarque etc., dramaticele conflagrații mondiale sau locale și-au găsit întotdeauna o cale de reprezentare în proza istorică, în cronici, iar în epoca modernă, în roman. Romanul pare să fie astfel, în momentul de față, genul cel mai adecvat de reconstituire a confruntării omului cu arma cu marele eveniment — reprezentat de moartea prin violență. Dar niciodată un asemenea eveniment tragic nu a generat o literatură de proporțiile celei care reprezintă ororile, suferințele, actele de eroism, transformările de conștiință etc., determinate de ultimul război mondial. De aceea, se poate demonstra cu ușurință că nu există aproape nici o literatură națională în care scriitori foarte cunoscuți să nu fi încercat să consemneze urmările pe care le-a avut acest flagel pe diverse meridiane ale globului. Astfel s-a configurat o anumită proză a evenimentului trăit în mod direct. Angajat într-un fel sau în altul în această imensă conflagrație care a lovit destinele naționale, omul, arta, marile valori considerate pînă nu de multă vreme eterne, scriitorul a devenit martorul tragic al unor întîmplări care depășeau cu mult efectele declanșării destinului punitiv peste lu-

mea din cetățile antichității. Romanele lui Norman Mailer, James Jones, Curzio Malaparte, Heinrich Böll, Eric Maria Remarque sînt elocvente în acest sens. Dar, scriitorul care aduce asupra ultimului război o viziune tragică atît de profundă, încît atinge limitele absurdului sau ale neverosimilului, este danezul Sven Hassel. După ce a străbătut toate meridianele lumii pe diferite vapoare, începînd de la vîrsta de 14 ani, Sven Hassel emigrează în 1930 din Danemarca în Germania, căutîndu-și o ocupație într-o vreme în care șomajul căpătase în țara sa proporții destul de mari. În 1937 ajunge astfel să se angajeze în armata germană, iar în 1939 participă, cu regimentul de tancuri din care făcea parte, la invazia Poloniei. În 1941 este trimis într-o unitate disciplinară și în aceste condiții ia parte la întreaga campanie militară antisovietică pînă la dezastrul final al armatei germane. Sven Hassel participă la un război de o violență extremă ca un ins de la marginea existenței, care nu a crezut nici o clipă în mirajul ideilor naziste. De aceea, lumea în care trăiește și pe care o reprezintă în diverse opere ale sale ca *Tancurile morții*, *Legiunea condamnaților*, *Camarazii de pe front*, *Batalionul de marș*, *Montecassino*, *Lichidați Parisul ! etc.*, se constituie ca un spectacol tragic și absurd, traiecul existenței personajelor sale definindu-se ca o aventură aberantă spre moarte, crimă, necunoscut. Ultimul roman al prozatorului danez, *Kommando Reichsführer Himmler* publicat în limba franceză de Presses de la Cité, a apărut în 1972. El reconstituie universul terifiant al celor din urmă luni de război, stăruind cu precădere asupra distrugerii Varșoviei și a nimicirii sălbatice a rezistenței poloneze.

Dar caracterul inedit al acestui roman rezultă în primul rînd din modul de reprezentare a unor „actori invo-

Iuntari ai crimei", a unei armate de la marginea societății germane, formată din straniul batalion disciplinar 999. Este cunoscut doar faptul că în ultimele luni de război fuseseră trimise pe front toate deșeurile societății germane, criminali de drept comun, hoți, dizgraciați ai regimului nazist, alături de care se găseau deținuți din lagărele de concentrare, foști mercenari din armatele străine, adversari ai regimului, adolescenți de pe băncile școlii.

În acest roman, Sven Hassel reconstituie odiseea unei lumi eteroclite, a unor soldați disprețuiți de camarazii lor, hămesii de foame, bătuți, abandonați fără jenă pe câmpul de luptă. Drumul de la Sennelager spre Polonia și alte câmpuri ale morții este reconstituit astfel din perspectiva unui martor lucid pentru care universul concentraționar și tensiunea de pe câmpul de luptă reprezintă genul de violență maximă care se putea imprima unui război criminal, violent, prin însăși natura sa specifică.

Integrată între anumite decupaje din discursurile conducătorilor naziști sau documente secrete ale armatei, narațiunea din acest roman are în permanență o autenticitate agresivă, o forță delirantă decurgând chiar din esența adevărului grav pe care îl reconstituie.

De aceea, fuziunea aceasta stranie dintre evenimentul trăit și ficțiune, face ca romanul lui Sven Hassel *Kommando Reichsführer Himmler* să apară ca unul din cele mai violente acte de denunțare a crimelor din ultimul război.

Cine cercetează evoluția formelor în romanul secolului XX constată cu ușurință că atacul dezlănțuit împotriva tiparelor sale tradiționale a fost realizat într-o măsură relativ egală atât de prozatorii seduși de ideea înnoirii sale structurale, cât și de criticii ispitiți în mod constant de misterul actului de creație, pe care îl convertesc într-un experiment continuu. Și dacă numeroși critici de mare prestigiu au rămas în istoria romanului doar prin unele încercări ratate, alții, mai puțini la număr, au izbutit să transforme un anumit scenariu îndrăzneț de idei într-o construcție epică stranie, dar validă prin coerența sa, care îi conferă caracterul unui experiment literar autentic. Spre deosebire de proza lui Gaëtan Picon Pierre de Boisdeffre etc., care nu depășește semnificația unui exercițiu literar obișnuit, conceput de niște intelectuali subtili, romanele unui profesor de filologie clasică și eseist de talia lui Walter Jens se înscriu fără rezerve în categoria unor experimente literare demne de luat în considerație.

Este adevărat că meditația asupra literaturii s-a transformat adeseori într-o operă viabilă. De la Poe și Baudelaire până la Gide, Th. Mann și Unamuno, fenomenul acesta a fost atestat în diverse perioade ale istoriei lite-

rare. Dar dacă ni se pare mai firesc atunci cînd vine din partea unor scriitori pentru care critica reprezintă doar o preocupare secundară, el apare mai puțin obișnuit cînd se constituie ca o emanație a unor critici intrați în aria creației epice cu o anumită *machetă teoretică*, greu de convertit într-o operă cu adevărat viabilă.

Cel mai elocvent experiment literar pe care l-a realizat scriitorul german Walter Jens în acest sens este reprezentat de romanul său *Herr Meister* (1963). Cititorul se găsește, de fapt, în fața *romanului unui roman* sau a unui *roman-eseu*, conceput pe baza unui program ideologic și a unei structuri prestabilite. Încă din 1957, în *Pledoarie pentru literatura abstractă*, scriitorul german se declara adeptul unei fuziuni între unele elemente ale epicii tradiționale și enunțul literar profund reflexiv, formula aceasta sintetică fiind semnalată de el în opera lui Kafka, Musil, Broch și Benn. Mai mult, Walter Jens cerea în același timp ca enunțul literar să fie mereu impregnat de elemente informaționale care trimit spre știință și filozofie.

În acest spirit este conceput și *Herr Meister*. Prezintă și la Gide, formula *romanului unui roman* este concepută în acest caz ca un dialog între un scriitor și un critic, mediat de structura unei opere epistolare. În prefața cărții, scriitorul face apel la cunoscuta formulă a manuscrisului găsit. El ne atrage atenția asupra faptului că schimbul de scrisori între un prozator și un savant, deci între un creator și un anumit interpret al operei sale este conceput în spiritul lui Jean Paul, însumînd astfel unele „*reguli și indicații pentru autorul de romane*“. Ne găsim, așadar, în fața unui mic tratat despre roman care capătă caracterul unei ficțiuni epice. Personajele nu mai sînt nominalizate în mod obișnuit, scriitorul fiind indicat prin litera A și receptorul savant prin B. Enunțul narativ

epistolar cu care se deschide cartea are un caracter programatic.

„Da, iubite și stimate prietene, ceea ce ai auzit este exact. Interviuul din ziar a fost autentic. Am început într-adevăr o nouă carte, un roman, la a cărui desăvârșire am nevoie de ajutorul dumitale mult mai urgent decît în anul trecut. Te rog să nu te sperii, locul de desfășurare a acestei narațiuni... va fi un mic oraș universitar...”

Configurarea cimpului strategic de mișcare a personajelor este realizată în aceeași manieră. „Figura centrală va fi un filozof care va arăta în mod provizoriu ca Friedemann. Și d-ta te vei recunoaște sub masca simpatică a unui farmacist. (După aceasta urmează un profesor, un om melancolic, în legătură cu care trădez pentru moment doar numele : Herr Meister“. Walter Jens stabilește astfel categorii umane, profesii, atitudini, reacții față de anumite evenimente. Personajele sale sînt astfel supuse unei puternice reducții caracterologice. Indicațiile biografice sînt de asemenea extrem de reduse sau absente. Ficțiunea romanească nu este însă lipsită de orice tentative de localizare în spațiu și timp. Acțiunea romanului începe în anul 1933, cînd naziștii se infiltrau tot mai evident în viața politică germană. Romancierul se oprește asupra acestui moment, deoarece considera dictatura care se anunța ca forma pestilențială cea mai reliefată a epocii moderne. În acest context, „cuvintele încep să clipească, fiecare propoziție are un fundament dublu. Chiar și numele și conceptele se schimbă repede, iar ceea ce ieri mai avea valoare, astăzi s-a degradat“.

Personajul central al operei, Herr Meister este un gen de pitic, ghebos, fragil, urît și sensibil. Dar trăsătura fundamentală a acestui *homunculus tristis* este melancolia. Integrat într-un anumit mediu, Herr Meister trece prin-

tr-un proces de reductibilitate care îl apropie de melancolia lui Luther sau Hamlet, „eroul“ lui Walter Jens încorporând rind pe rind trăsăturile unui intrigant, oportunist, spirit cuvios și pacifist. Dar pe această cale intriga romanului nu evoluează. Aspirația scriitorului spre o *artă nonfigurativă* este contrazisă de interpretul operei sale care este partizanul unui roman cu fundal istoric și a unui limbaj capabil să exprime amprenta unei epoci.

Reducția intrigii și a personajelor, abstractizarea spațiului și a timpului lasă doar un spațiu larg de desfășurare pentru dialogul socratic al celor doi parteneri de conversație. Experiența încercată de A eșuează. Romanul nu poate fi terminat. El poate sluji oponentului său pentru realizarea unui eseu despre arta prozei sau poate reprezenta documentul unor reflecții despre roman.

Experimentul realizat de Walter Jens se înscrie astfel într-o semnificativă serie a *romanului-eseu*. El reprezintă încă o demonstrație privitoare la modalitatea în care reflecția despre arta literară se poate transforma într-un ingenios scenariu epic de idei.

În ultimele două decenii s-a vorbit din ce în ce mai mult de o criză a romanului, luîndu-se drept model unele culturi europene, unde arta romanească era într-adevăr într-o asemenea stare. Au fost uitate cu acest prilej, și nu pentru prima dată, unele arii de cultură de dată mai recentă, fie de pe continentul nostru, fie de pe alte continente.

Într-o asemenea perioadă de aparentă criză a romanului, cartea lui Gabriel Garcia Marquez *Un veac de singurătate*, publicată pentru prima dată în 1967, a fost un semn convingător al vitalității unui gen literar ale cărui metamorfoze sint adeseori interpretate cu simptomele unei crize.

Scriitorul bolivian amintit nu își propune să revoluționeze arta prozei prin anumite procedee literare șocante, care să aibă în vedere intriga sau structura psihologică a personajelor. La prima vedere, opera sa *Un veac de singurătate* este mai aproape de formula prozei tradiționale în măsura în care termenii de referință nu rămîn cu precădere cei europeni. Ca și Carpentier și alții dintre ceilalți prozatori latino-americani, Gabriel Garcia Marquez nu aduce în opera sa o reprezentare obișnuită a realului

sau a existenței cotidiene. Dimpotrivă, *Un veac de singurătate* poartă amprenta specifică a literaturii din America Latină în care universul real fuzionează cu reprezentarea magică primitivă asupra existenței. De aceea romanul lui Gabriel Garcia Marquez *Un veac de singurătate* poate fi considerat un fel de *facere a lumii*. Dinamica vieții din satul Macondo, ascensiunea și căderea familiei colonelului Aureliano Buendia reprezintă astfel un ciclu de existență peste care și-a pus definitiv pecetea tenacitatea, iubirea, păcatul și moartea.

Bătrînul Jose Arcadio Buendia simbolizează prin însuși destinul său traiectul unei existențe caracteristice, situată sub zodia arborelui științei. El semnifică în același timp dispariția sau distanțarea de sensurile majore ale cunoașterii umane. Gabriel Garcia Marquez își concepe romanul ca un voiaj gnoseologic. Însetat de necunoscut, un om puternic, mai ales prin tenacitatea sa, îl asediază. El se așează cu cei cîțiva îndrăgostiți de libertate într-un ținut neexplorat, unde viețuiesc cîteva generații. Ca și Robinson Crusoe, bătrînul Jose Arcadio Buendia nu este un primitiv fără amintiri culturale. De aceea, asediul necunoscutului se produce sub semnul demonului curiozității și al științei care devine evident în micul laborator de căutare a aurului sau a altor lucruri prețioase. În felul acesta, un ciclu de generații se succede într-un climat inedit de existență. Ele descoperă rînd pe rînd iubirea, viața apoi moartea într-un sat care nu avea cimitir, sentimentul ordinii sociale, diferențierea dintre oameni, tipul acaparator al coloniștilor și în cele din urmă contactul cu civilizația modernă care se soldează cu destrămarea acestei mici și fericite insule umane. În satul Macondo se înscrie astfel ceea ce însuși autorul a numit un secol

de singurătate, trăit de niște oameni printre oameni, care pot confunda întâmplarea cu destinul, greșeala mărunță cu semnele unui avertisment tragic de natură magică. Aici se consumă în același timp un ciclu de civilizație, situată între neștiință și moarte, între o mare năzuință și pierderea ei. Epopeea tragi-comică a acestui univers miniatural de existență capătă astfel dimensiunile unui mare roman, Gabriel Garcia Marquez avînd îndrăzneala de a păstra cadrul unei narațiuni tradiționale în care inscrie o poveste neobișnuită.

Dacă s-ar face o statistică a frecvenței unor teme ale romanului din societatea de consum, cred că s-ar ajunge cu ușurință la concluzia că preocuparea dominantă a prozatorilor contemporani se îndreaptă spre explorarea relațiilor specifice dintre individ și contextul său de existență. Dar examenul pur cantitativ al circulației acestei teme, confruntat cu spectrul tematic al literaturii din veacul trecut, ar putea să ne prilejuiască o demonstrație din care să rezulte că nu atât frecvența sporită a unor teme și motive, desprinse din romanul societății de consum dă nota specifică a acestei lumi, cât implicațiile caracteristice pe care le capătă în epoca noastră.

Atitudinea individului față de contextul său de existență, ca și relațiile dintre acesta și sistem, sînt prezente și în operele lui Goethe și Schiller, ca și în romanele lui Hugo, Balzac sau Tolstoi, ca să nu mai vorbim de teatrul lui Shakespeare.

Dar dacă în anumite epoci ieșea pe prim plan problema integrării individului într-un anumit context, căile de conciliere ale acestuia cu sistemul sau raporturile de pură adversitate, astăzi romanul din societatea de consum explorează cu precădere căile de dezintegrare a omului din matca sa de existență, dorința de evaziune

sau procesul de desensibilizare a individului traumatizat, care încearcă să se replieze într-o lume patriarhală, primitivă, pe care nu o mai poate însă descoperi decît cu mare greutate.

În universul românesc din secolul XX s-a configurat, pe de o parte, tema oraşului demonic, a monstrului care anihilează individul, ca în *Alexanderplatz* de Döblin, *Fabian* de Kästner sau *Manhattan Transfer* de Dos Passos. Dar, pe de altă parte, odată cu procesul acesta de alienare faţă de mediul ambiant, s-a cristalizat dorinţa de evaziune, de pierdere a identităţii, de descoperire a unei alte lumi, unele romane ale lui Hamsun, Hesse, Pavese, Th. Wolfe, Kazantzakis fiind ilustrative în acest sens. Dar în momentul de faţă, metamorfozele spirituale sau mutaţiile psihice cele mai grave pe care le reprezintă romanul societăţii de consum nu sînt acelea care vizează unele fenomene de alteritate a eului sau de simplă înstrăinare trăită în mod lucid, cît procesele de desensibilizare a omului, atitudinea de indiferenţă faţă de evenimentele şocante cu care acesta este mereu confruntat.

Spaţiul acestei literaturi invadate de personaje desensibilizate, amorfe, indiferente în faţa unor traume virtuale mai mari sau mai mici, a fost deschis de Camus cu *Străinul*, beneficiind de un larg interes cu *Indiferenţii* lui Moravia şi scrierile lui Beckett. Şi, dacă M. Blanchot integra unele opere semnificative în *spaţiul literar al morţii*, alte scrieri de natura celor amintite mai sus pot fi însumate în *spaţiul agoniei existenţiale continue*.

În acest spaţiu literar, profund tragic, specific societăţii contemporane de consum, poate fi încadrat romanul lui Guido Piovene, *Stele reci*, pentru care autorul a primit în anul 1970 premiul Strega. Romanul scriitorului italian

se constituie astfel ca o parabolă a lumii moderne cu toate dramele pe care aceasta poate să le genereze. Eroul din *Stele reci* nu constituie un caz de excepție. Funcționarul acesta care redactase texte de reclamă reprezintă tipul omului obișnuit, traumatizat de lumea în care trăia prin manifestările sale cotidiene, banale. Mutația psihică pe care el o trăiește este în aparență consecința unei surdități parțiale sau intermitente pe care nu o poate însă constata nici un doctor. Guido Piovene explorează astfel simptomele unui proces complex de alienare, pornind de la aspectele sale cele mai evidente. Eroul din *Stele reci* își pierde în primul rind dorința de comunicare. Singularizarea sa începe prin renunțarea parțială la dialogul cu ceilalți. Replica dată medicului este elocventă. „*Ceilalți pot discuta cu argumente, eu nu. Doar n-o să susții că te simți mai puțin capabil? Când tac nu, numai când vorbesc.*“

Retragerea în tăcere este urmată de evaziunea din orașul demonic în mediul rustic al copilăriei, într-o casă moștenită în condiții dubioase. Dar întâlnirea cu tatăl este și ea marcată de proiecția indifferenței asupra întregului mediu ambiant. Iar când un ins este ucis și eroul din *Stele reci* putea fi bănuț de această crimă, el nu trăiește nici șocul morții, nici nevoia disculpării de o vină de altfel inexistentă. Doar tăierea unui bătrîn cireș din grădină îi trezește anumite sentimente trecătoare de revoltă. Renunțînd să mai gîndească, trăînd existența ca un pur spectacol exterior, eroul lui Guido Piovene are toate aparențele unui mort în viață. Spirit moralist, preocupat de metamorfozele permanente ale sufletului omenesc, scriitorul îl confruntă însă pe eroul său atît cu adevărurile tragice ale vieții, cit și cu acelea ale morții. Realizată în stare de vis, întâlnirea cu Dostoievski, venit din acea stranie lume anonimă

de „dincolo“, este de natură să declanșeze noi mutații spirituale ale eroului. Solicitat din nou de existență, eroul lui Guido Piovene începe astfel să realizeze un ciudat fișier al fenomenelor din natură, proporțiile lui fiind infinite, așa cum este și viața.

Guido Piovene nu este un scriitor pesimist, iar parabola sa nu oferă nici un fel de lecții existențiale precise. Într-o lume transformabilă, omul se poate și el metamorfoza mereu, căile de abordare a existenței rămânând un aot liber, determinat doar de propria sa decizie.

Dino Buzzati, autorul cunoscutului roman *Deșertul tătarilor*, nu este un scriitor erudit ca Thomas Mann, Kafka, Joyce sau Borges. Un comentator al operei sale precizează că autorul *Secretului Pădurii Bătrîne* nu era un adept al speculațiilor intelectuale excesive. Lecturile sale pun în lumină un anumit interes pentru scrierile lui Chamisso, Hoffmann și Poe, ca și pentru literatura de mistere și romanul negru.

De altfel, se poate afirma că prin ceea ce are mai reprezentativ universul literar realizat de Dino Buzzati se situează sub semnele caracteristice ale realismului magic. Dacă în povestirile sale de debut, dintre care menționăm *Barnabo, omul munților* (1933) și *Secretul Pădurii Bătrîne* (1933), putem descifra cu ușurință un puternic filon romantic din care iradiază proiecția fantastică a eului personajelor asupra realității, odată cu romanul *Deșertul tătarilor* (1940) se produce etapa fundamentală de trecere a lui Dino Buzzati de la proza poetică la un alt gen de enunț narativ, sensibil apropiat de acela al lui Kafka și Borges. *Deșertul tătarilor* marchează astfel momentul în care scriitorul italian începe să exploreze cu notabile rezultate artistice stările obsesionale, universul coșmaresc, tensiunea interioară a ființei umane în căutarea desti-

nului, conceput ca o aspirație spre un gen specific de superlativ al existenței.

Ambiguizarea indicilor informaționali din *Deșertul tătarilor* este de așa natură încît se poate afirma că universul epic din acest roman are în mare măsură un caracter atemporal și aspațial. Fortul Bastiani este situat astfel la granița unui imperiu imaginar, a unui deșert misterios, de unde începe ipotetica țară a tătarilor. Aici fac de strajă de vreme îndelungată soldați și ofițeri ciudați care apără țara de niște dușmani necunoscuți. În acest univers obsesional, încărcat de mistere și anxietate se definește destinul exemplificator al tinărului ofițer Giovanni Drogo, trimis să-și facă debutul în cariera militară în străvechiul fort. Speriat la început de singurătate, de priveliștea deșertului care-i sugera o amenințare plină de taine, locotenentul Drogo se decide în cele din urmă să rămână întreaga sa viață la Bastiani, în așteptarea marelui eveniment, care prin fapte glorioase va da un nou sens existenței sale. Dar pe măsură ce anii trec, așteptarea acestuia devine tot mai anxioasă, iar evenimentul decisiv nu se produce. Apariția unui cal străin, urmată de aceea a unor misterioși soldați care veniseră în apropiere doar pentru a delimita anumite puncte de frontieră, pare să slăbească și nădejdea celor mai conștiincioși oameni din fort.

Nota dominantă a fluxului epic din acest roman este dată de modul de reprezentare a stării de așteptare crispată, de veghe anxioasă. În visurile lui din orele de pază, în nopțile pline de coșmaruri, Giovanni Drogo trăiește obsesia totală a întîlnirii cu dușmanul și a împlinirii visului său eroic. Dar ca și agrimensorul din *Castelul lui Kafka* și ofițerului din romanul acestui sciitor italian i se refuză întîlnirea cu destinul de către o forță mai pu-

ternică decît a sa. În momentul în care speranțele ofițerului obsedat păreau să se împlinească, se îmbolnăvește și este nevoit să părăsească ciudatul fort cu care și-a identificat viața. Incoerent, dialogul ultim al lui Giovanni Drogo cu colonelul, este elocvent pentru drama pe care o trăia la un final de existență. „*Dar trebuie să mă înțelegi, insistă Giovanni. Au trecut mai mult de treizeci de ani de cînd sînt aici și aștept... Am lăsat să-mi scape numeroase ocazii. Treizeci de ani reprezintă ceva și totul numai pentru a aștepta inamicul. Tu nu poți pretinde acum... Tu nu poți pretinde acum să plec, nu poți să faci aceasta. Mi se pare că am un anumit drept să rămîn.*” Dar comandantul Simeoni rămîne inflexibil, demonstrîndu-i ofițerului bolnav că trebuie să părăsească fortul Bastiani pentru a folosi camera sa pentru noii veniți. Reîntîlnirea lui Drogo cu lumea se produce într-un han, cu puțină vreme înainte de a muri. Părăsit de obsesia actelor eroice, eliberat de coșmaruri, Drogo se pregătește pentru examenul dificil al confruntării cu moartea. Și cînd aceasta vine, ofițerul, eliberat de un iluzoriu superlativ al existenței, se umanizează și surîde.

Spre deosebire de Kafka și Camus, Dino Buzzati nu creează situații absurde iremediabile. Rătăcit într-un imens labirint, alienat în existență, eroul său își regăsește echilibrul în ultimele clipe ale vieții.

Deșertul tătarilor este opera de căpătîi a lui Dino Buzzati. Tradus în numeroase limbi, romanul acesta despre așteptarea anxioasă îi aduce o largă notorietate, concentrînd în același timp nota specifică a celor mai reprezentative scrieri ale sale.

Născut la Fresno (California) în 1908, William Saroyan și-a pierdut de timpuriu tatăl fiind nevoit ca la vîrsta de 9 ani să-și cîștige singur existența ca vînzător de ziare, curier poștal, lucrător la ferme și în cele din urmă ca gazetar.

Înarmat cu asemenea experiență de viață, prozatorul veșnic înglodat în datorii și străin de succesele literare facile, se declară mîndru că opera sa are un caracter realist.

În *Explicația unui scriitor*, William Saroyan precizează că scopul creației sale este redarea adevărului despre viața umană, natură și artă, unicul obiectiv al povestirilor sale fiind oameni simpli cu existența lor cotidiană.

Convins că libertatea este năzuința cea mai de seamă a epocii noastre, scriitorul american precizează utilitatea artei în funcție de felul în care aceasta este receptivă la ideile mari și generoase ale epocii noastre. Dragostea de oameni va constitui însă mesajul principal al întregii sale creații literare. În perioada în care „*generațiile gri și negre*” de literați se succedau deziluzionate și pierdute în cultura americană, amenințată de puterea demonică a aurului, William Saroyan realiza în romanul *Aventurile lui Wesley* o patetică pagină de pladoarie pentru iu-

bire față de oameni, spiritul de frondă nescăpînd cititorilor, nici atunci cînd autorul exagerează în mod deliberat. „*Scrieți despre iubire. Aceasta este totul. Spuneți fiecăruia mereu te iubesc, povestiți oamenilor despre dragoste și despre nimic altceva, fiindcă aceasta este unica poveste. Banul este nimic, crima de asemenea, războiul la fel. Iubirea este totul, de aceea vă voi povesti despre dragoste.*“

Dorind să „*revoluționeze literatura americană pentru că nu-i plăcea*“, William Saroyan consideră prin urmare că aceasta este calea cea mai eficientă pe care trebuie să-și îndrumeze opera.

Plină de elemente autobiografice, împinse uneori pînă la un frapant egocentrism, populată cu eroi anonimi desprinși din plantații, ferme, oficii poștale sau de pe străzile orașelor Fresno și San Francisco, înviorată în permanență de valul de puritate și căldură pe care îl aduc copiii, surprinși în cele mai variate împrejurări, opera lui William Saroyan reconstituie sub aparența monotoniei o existență complexă nelipsită de farmecul ineditului.

Cele mai realizate pagini din creația literară a scriitorului sînt destinate universului domestic și copilăriei, în care descifrăm cu ușurință ample capitole de autobiografie.

William Saroyan nu-și realizează povestirile printr-o aglomerare masivă de evenimente, dimpotrivă, totul este învăluit într-o evocare caldă plină de duioșie și lirism. *Țara speciei umane, Prietenii refuză, Poetul cel mîndru, Planul pe care fratele meu îl avea în cap, Lucrătorii din vie, Salvarea celor amenințați* ilustrează cu putere un asemenea gen de povestire. *Țara speciei umane* este chiar locul unde scriitorul s-a născut, cartierul cu oameni săraci în care geniul omenesc era reprezentat de singura-

ticul și veselul unchi Hovagin Saroyan, de bătrînul Mr. Huf, vînzătorul de porumb prăjit și de colegul de la școala Emerson, venit cu căruța în oraș și dispărut tot atît de enigmatic.

Evocîndu-și propria copilărie și odată cu aceasta viața oamenilor umili din jurul său, William Saroyan evită cu grijă evenimentele excepționale. Cele mai multe povestiri ale sale au în centrul lor fapte diverse, cotidiene, recoltarea lor deliberată fiind împinsă cîte odată pînă la ancorarea sufocantă în banalitate de care opera scriitorului este în general salvată prin umorul său succulent și cuceritor. Pasiunea unor fete pentru teatru și visurile lor de a ajunge mari vedete, exprimate în timp ce se delectau cu spartul nucilor (*Descoperitorul și actrița*), emoțiile pătrunderii fără bilet într-o sală de cinematograf (*Iubirea pentru Londra*), goana nebunatică cu calul furat (*Mă cheamă Aram*) constituie întîmplări obișnuite pe care autorul le încarcă însă cu valori de inefabilă poezie vehiculată de fluxul cald al amintirii.

Atunci cînd prozatorul depășește sfera amintirilor personale și povestirile sale capătă un mai mare grad de obiectivare, sondajul în realitate devine și el mai profund. Ilustrative în acest sens ni se par povestirile *Cerul întreg și pămîntul însuși*, *Cititorul almanahului mondial pe anul 1944*, *Marea și copilul*, *Fratele lui Bill Mc. Gees*, *Paris și Filadelfia* și altele. Cu o remarcabilă finețe psihologică, William Saroyan pătrunde în universul micilor tragedii domestice. Un tată îndurerat cumpără o manta de ploaie copilului său înainte de a se despărți de el din cauza neînțelegerilor familiare (*Cititorul almanahului mondial pe anul 1944*), micul Cobb dorește să fie fratele lui Bill cel înecat pentru că părinții săi preocupați de artă și recepții îl uitaseră (*Fratele lui Mc Gees*). Un alt copil își

însușește cu devotament tatăl, pornind mereu pe alte drumuri în căutarea unei slujbe (*Cerul întreg și pământul însuși*).

Adeseori colocviile pline de duioșie dintre tați și copii sînt admirabile prilejuri de satirizare a sterilității unor scriitori americani. Astfel, atunci cînd un copil se plînge că nu știe ce să scrie la mașină, tatăl său îi dă o replică plină de înțeles care nu-l mai viza pe micul său partener de conversație. „*Aceasta este cea mai mare nenorocire a scriitorilor americani. Nici unul nu știe ce ar vrea să scrie*“.

William Saroyan nu este partizantul artei alambicate sau a scormonirilor psihologice excesive. Prea pline cite-odată de el însuși, povestirile scriitorului american plac datorită limpidității lor, uneori, este adevărat, greu de distins de arta unui bun manufacturier literar. Dacă în povestirea de dimensiuni mai mari *Mă cheamă Aram* recoltarea de fapte diverse, umoristice frizează banalitatea curentă, romanul *Comedia umană* (în fond tot o povestire de mari dimensiuni) constituie una dintre cele mai de seamă realizări ale scriitorului. În povestirea *Luați loc totuși*, autorul explică faptul că titlul romanului său este doar o parodie după Balzac. Într-adevăr lumea care populează universul epic din această operă este realizată dintr-o pastă morală cu totul diferită. Nu cămătarii și ari-viștii constituie personajele centrale ale cărții, ci funcționarii mărunți, familia modestă a doamnei Macauley din liniștita Itacă, situată undeva în California. În vreme ce micul Ulise saluta trenurile cu soldați care plecau sau veneau de pe front sau asculta sfios lecțiile despre generozitate ale mamei sale, Homer, fratele său mai mare, împărțea telegrame familiilor din micul orașel, fiind ade-

seori primul vestitor al morții celor căzuți pe câmpul de luptă.

Cu toate acestea viața în idilica Itacă se scurgea liniștit. Fiicele Doamnei Macauley ascultau muzică sau mergeau la cinema, copiii învățau ce este sărăcia și care e deosebirea dintre părinții lor și oamenii înstăriți, iar Mr. Grogan, șeful serviciului de telegrame, își bea liniștit cafelele tari și era stropit de Homer cu apă atunci când se îmbăta prea tare. Durerea pătrunde în familia Macauley în clipa în care telegraful neiertător anunță moartea lui Marcus, fratele mai mare plecat pe front. Homer, crainicul trist și îndurerat al altora, este silit să aducă un asemenea mesaj de doliu și familiei sale. În aceeași vreme pe scările casei doamnei Macauley urca un soldat șchiop și străin care căuta un cămin necunoscut. Era Tobey George, prietenul lui Marcus, care nu cunoscuse niciodată duloșia vieții de familie. Întreruptă pentru o clipă din cauza veștii dureroase a morții lui Marcus, seara de muzică din familia Macauley este continuată apoi cu calmul și blîndețea gestului de bun venit adresat lui Tobey, străinul care avea să învețe și el lecția de viață despre „iubirea cea veșnică și ura care moare cu fiecare clipă“, sugerată de Saroyan prin cele mai neînsemnate întâmplări și acte de conduită, înregistrate în acest roman.

Dacă prin povestirile sale despre copii, Saroyan se încadrează în familia de spirite a unor mari scriitori ca Bret Hart și Mark Twain, atmosfera idilică din Itaca cea cu oameni buni și săraci îl apropie într-o oarecare măsură de Thornton Wilder.

Cu toate dezvinovățirile sale, rezultate se pare mai mult dintr-un anumit spirit de cochetărie, William Saroyan este un scriitor sentimental, receptiv la dramele

mărunte, cotidiene, sensibil la vibrațiile copiilor în contact cu primele mari taine ale vieții și îndrăgostit de un erou ideal, specific unei „*Lumi mai bune cu oameni mai buni*“, lume pe care scriitorul ar dori s-o vadă înfăptuită nu numai în Itaca, ci pe toate meridianele globului.

Este incontestabil faptul că creația literară a lui Saroyan nu e de natură să revoluționeze literatura americană, așa cum scriitorul afirmase la un moment dat, când faza entuziasmului juvenil fusese totuși depășită. Optimismul profund, evocările lirice pline de duioșie, umorul fin îi conferă acestui povestitor o amprentă specifică în peisajul prozei americane contemporane, ilustrată de nume care și-au cucerit de multă vreme notorietatea universală.

Cînd Lucien Fabre lansase formula *Homo, animal ridens*, el atrăgea atenția asupra unui atribut fundamental al ființei umane, sesizat de multă vreme de filozofi și psihologi. Considerate surse ale rîsului, absurditatea, batjocura, obscenitatea, stîngăcia, prostia, triumful sau lipsa de armonie, au constituit în cele din urmă izvoare ale artei literare, evidente în comedie, pamflet, satiră, fabulă, farsă etc. În această imensă sferă de manifestare a superiorității spiritului uman față de o realitate de care se detașează, se înscrie și literatura umoristică.

Apreciat la început ca o simplă chestiune temperamentală, determinată de reacția *umorilor* ființei umane, în maniera explicațiilor date de arabi și preluate de greci, *umorul* s-a constituit ca o dimensiune specifică a artei, evidentă la Petroniu, Cervantes, Rabelais, Swift, Tieck, Kafka, Beckett, Ionescu, Dürrenmatt, Hašek etc.

Melancolic, duios, cinic, absurd, reconfortant, agresiv sau inocent, umorul alimentează astfel o literatură milenară, care înregistrează nuanțele cele mai diferite. Imposibil de etichetat printr-o definiție, umorul este implicat într-o literatură cu trăsături specifice, greu de confundat cu alte forme superioare de manifestare a spiritului uman.

Dacă scriitori ca Cervantes și Rabelais, Voltaire, Dickens și Creangă ne-au familiarizat cu anumite aspecte ale literaturii umoristice, care generează risul relaxator, alții, ca Swift, Sterne, Tieck, Jarry, Kafka, Michaux, Beckett, Ionescu, au convertit risul într-un rînjat sarcastic sau cinic, într-o crispă nervoasă, dezvăluind astfel implicațiile tragice ale unei literaturi lipsite de o gravitate aparentă.

Și, cînd cu cîteva decenii în urmă, André Breton a publicat o antologie de umor negru, asocierea fericită dintre cei doi termeni era menită să surprindă un comportament specific al scriitorului umoristic ce realizează opere destinate să producă risul tragic. Dar cum epoca noastră s-a dovedit a fi deosebit de receptivă la acest gen de literatură, antologia recentă *Les chefs d'oeuvres de l'humour noir* (1970), alcătuită de Jacques Sternberg, aduce un nou florilegiu din gama acestor opere care ne oferă o viziune specifică asupra condiției umane.

Concepută ca o istorie a umorului negru prin texte, antologia lui Jacques Sternberg pune la dispoziția cititorului fragmente din operele lui Petroniu, Rabelais, Tieck, Lautréamont, Lichtenberg, Carroll, Jarry, Twain, Rollinat, Laforgue, Apollinaire, Cavanna, Michaux, Kafka, G. Green, Mrožek, B. Vian, Beckett etc.

Proza, poezia, teatrul, aforismul, parodia cu modalitățile ei foarte variate, demonstrează că nici unul din genurile și formele de manifestare a literaturii nu sînt străine de posibilitatea convertirii risului inocent într-un rînjat sarcastic, cinic, sau macabru. În felul acesta se configurează o complexă „literatură a cruzimii”, cu un puternic caracter *antiiluzionist*, relatarea lipsită de afec-

fiune sau de o motivație *logică* obișnuită, permițind o viziune inedită asupra condiției umane.

Precumpănitoare în această antologie rămîne selecția de autori francezi care ar putea fi întregită însă și cu alte nume ca E. Ionescu și C. Tucholsky și alții. O ediție în limba română ar putea cuprinde și unele opere ale lui Creangă, Caragiale, Urmuz etc.

Deshumarea unor scriitori sau reintegrarea lor într-o viziune specifică asupra lumii, este întotdeauna bine venită în istoria culturii.

TEATRU ȘI ANTITEATRU

Dialogul omului cu contextul său de existență a căpătat pe planul creației artistice formele cele mai diferite, iar reprezentarea modului de confruntare dintre individ și destin se înscrie în mod firesc în istoria gândirii. Dacă poezia în formele ei originale cele mai vechi constituie o adevărată preistorie a gândirii umane, teatrul antic a apărut în urma constituirii unor mituri a căror interpretare presupunea o profundă reflectare pe marginea unor principii constituite.

Scriitorii antici au descoperit tragicul într-o lume misterioasă, greu de pătruns, evenimentul tragic cotidian căpătînd o tensiune de un profund dramatism numai prin proiectarea sa într-un context existențial cu un fundal mitic. Oedip pătrunde în viață cu o vină care nu-i aparține, dar trebuie s-o ispășească, Prometeu suportă pedeapsa unui destin tiranic, Oreste își ucide mama pentru a înscăuna dreptatea în patria sa, Fedra este gata să mărturisească o iubire păcătoasă, dictată de o zeiță răzbunătoare. Eroul antic intră adeseori într-un spațiu tragic printr-un act de determinare mai puternic decît el și exterior lui. Inițiativa eroului tragic antic este posibilă numai atunci cînd în gîndirea dramaturgilor greci apar anumite implicații laice, apte să ducă la configurarea ra-

portului dintre individ și existență, dintr-o perspectivă care nu eludează motivația rațională a actului tragic. Confruntarea dintre Electra și Creon, așa cum apare în tragedia lui Sofocle, reliefează opoziția deliberată dintre individul care-și asumă libertatea actului ce îi aparține și legea apărută de un monarh tiran.

Evenimentul tragic din teatrul antic este astfel întotdeauna transces de o semnificație superioară lui, rezultată din proiectarea erorii și a vinei pe un anumit fundal mitic. Eroul tragic din antichitate are astfel puține posibilități de opțiuni, alternativele în fața cărora se produce actul deciziei sale fiind de așa natură încît spațiul liber de recul este și el extrem de restrins. Pe măsură însă ce forța destinului suprauman nu mai apare cu atita violență în procesul de modificare a traiectului destinului individual, inițiativa eroului tragic sporește și o dată cu aceasta crește și ponderea răspunderii sale etice și civice. În acest sens nu atît epilogul din *Fedra* este elocvent, ci diferențele de motivație pe care le capătă la Euripide, Racine și la un dramaturg modern ca Jeffers, iubirea sa nepermisă. Același lucru se poate spune și despre Hermiona. Spre deosebire de Euripide, Racine construiește traiectul existențial al eroinei prin determinarea acțiunilor sale de specificul reacțiunilor sale temperamentale, convertite într-un adevărat destin uman.

Evident că marea resurecție împotriva destinului divin se configurează în dramaturgia lui Shakespeare. Scos din contextul unor forțe misterioase care au acționat multă vreme asupra sa, eroul tragic este confruntat de dramaturgul englez cu destinul istoric sau social, reliefat prin antinomia care se cristalizează între individ și sistem. Și cînd scriitorii sec. al XVIII-lea încearcă să revitalizeze tragedia, modelul lor rămîne cunoscutul scriitor englez.

Evoluția tragediei demonstrează astfel o permanentă deplasare de accente de la divin la uman, de la determinismul misterios la rațional, de la evenimentul excepțional spre faptul cotidian. Umanizarea gestului și a evenimentului tragic nu mai este însă suficientă. Evoluind într-un mediu aristocratic, tragedia se perimează, aspirațiile noilor clase intrate în arena istorică cerind un alt gen de teatru.

Se știe că din sec. al XVIII-lea, anumiți oameni de litere ca Sebastien Mercier, Goldoni, Lessing și Diderot pledează pentru un alt gen de teatru. Ei pleacă de la convingerea că noile conflicte ale vremii impun să fie reprezentate într-o formă nouă, fundamentată pe o altă viziune asupra lumii și societății. Georges Steiner are dreptate când afirmă că acesta este secolul când se produce *moartea tragediei*. Apariția dramei burgheze și succesul ei constituie cea mai puternică dovadă a declinului unui gen de teatru îmbătrinit. Așadar, nu dispariția divinității, cum afirmă Steiner, este cauza care provoacă moartea tragediei, ci cristalizarea unui alt gen de conflicte social-politice și etice, care aparțin unei alte lumi. Moartea tragediei nu însemnează însă dispariția evenimentului tragic din contextul de existență al omenirii. Natura faptului tragic, motivația sa cauzală, duc la consacrarea unui alt gen de teatru. Hegemonia dramei de factură burgheză a reprezentat un fenomen de lungă durată în istoria teatrului. Ea a ajuns să fie pusă sub semnul întrebării abia în epoca noastră, când evenimentele tragice prin intensitatea lor deosebită au căpătat o turnură obscură. Ororile ultimului război, spaima universului concentraționar, alienarea individului din societatea occidentală de consum, anxietatea omului situat, cum spunea Dürrenmatt, sub zodia bombei atomice, reprezintă astfel factorii eterogeni

care au contribuit la realizarea unui teatru antiluzionist, capabil să sugereze o confruntare lucidă a omului cu destinul său. Teatrul lui Sartre și Camus, Brecht și Dürrenmatt, Osborne și Pinter, Ionescu, Beckett și Arrabal, realizat de pe poziții filozofice variate, reprezintă un asalt comun împotriva tragediei clasicizante și a dramei tradiționale. Anexarea unor noi zone ale realității teatrului, accentul pus pe existența care însumează adeseori o societate abstractă, apelul la simbol și parabolă, fuziunea dintre tragic și comic constituie doar câteva din aspectele teatrului contemporan care reprezintă drama individului din societatea de consum și modalitățile sale de realizare.

Ca și alte specii literare, teatrul tragic trăiește astfel de mai bine de două secole o agonie prelungită. Iar dacă unii scriitori ca Anouilh, Cocteau, Shaw, Giraudoux etc. au făcut în unele opere ale lor apel la miturile tragice ale unor epoci îndepărtate, dramaturgia acestora de inspirație mitică a căpătat accente parodice, parabolice sau alegorice, rezultate din interpretarea miturilor dintr-o perspectivă modernă. Dispariția tragediei nu anulează însă nici preocuparea pentru evenimentul tragic, nici capacitatea de comunicare a sentimentului tragic prin intermediul teatrului modern. De la *Foamea și Setea* de Ionescu, *Fizicienii* de Dürrenmatt, pînă la *Cine se teme de Virginia Woolf* de Albee, *Marat-Sade* de P. Weiss, *Viața lui Galilei* de Brecht, evenimentul cotidian aparent ridicol, reprezentat prin mijloace care declanșează un ris grav, crispat, îi permite spectatorului să trăiască condiția sa umană dintr-o perspectivă profund tragică.

Metamorfozele continue ale teatrului demonstrează că revenirea evenimentului tragic pe scenă, fie că este vorba de un fapt de existență-limită, fie că este vorba de o întâmplare cotidiană, nu însemnează revitalizarea tragediei,

ci apariția unor noi structuri, a unor noi forme, apte să le exprime în maniera cea mai adecvată. Legitimitatea acestora a demonstrat-o însăși structura societății de consum care le-a generat. Faptul acesta ne obligă să atragem însă atenția asupra riscurilor pe care le aduce repetarea lor într-un alt climat de existență, unde apar doar ca produsul unui spirit mimetic steril.

Fiind de domeniul evidenței, istoricitatea structurii teatrului din societatea de consum, pune în lumină și procesul de degradare a acestuia, ca și necesitatea căutării unor forme specifice de comunicare pentru fiecare climat de viață.

Moartea tragediei s-a soldat astfel cu cristalizarea unor noi modalități de teatru, iar eroziunea la care timpul nostru supune *farsa tragică* ce începe să ducă la saturație prin rețetele sale cunoscute, este de natură să declanșeze alte eforturi destinate să găsească alte soluții artistice, adecvate timpului și lumii în care trăim.

Vîrsta marilor scriitori în istoria culturii nu se poate recunoaște decît atunci cînd cercetăm datele lor biografice. Operele acestora au o valoare eternă, chiar dacă într-un fel sau altul poartă amprenta epocii în care au fost concepute. Scriitorii clasici sînt, după cum spunea pe bună dreptate Sainte-Beuve, niște contemporani ai tuturor timpurilor. Din această imensă familie de spirite face parte și Jean Pocquelin care, din momentul în care și-a descoperit vocația de om de teatru, și-a luat numele de Molière, destinat să ascundă patrimoniul ce indica descendența din familia unui tapițer regal, perfect instruit pentru viața de afaceri.

Molière reprezintă un destin specific de om de teatru, capabil să unească forța creatoare a unui mare dramaturg cu talentul de actor și regizor, ca și cu priceperea de a conduce o trupă de comedieni, mereu amenințată de faliment. Actorul care își scotea fața plină de expresivitate de sub tradiționala mască a personajelor create de el însuși, scriitorul care intrase în conflict cu clerul și nobilimea din cauza satirei sale virulente, omul care suferea din cauza eșecurilor îndurate pe parcursul unei vieți pline de peripeții, reprezintă ipostazele portretului carac-

terologic al acestui burghez gentilom, ajuns pe scena teatrului odată cu lumea din care făcea parte.

Cînd spiritul excesiv de frondă al lui Louis Jouvett îl făcea să declare că „*S-a săturat de filozofia și satira micului tapițer al lui Ludovic al XIV-lea, ca și de geniul unui valet de cameră*“, nu se poate să nu observăm că actul acesta de denigrare în numele modernității îl compromite pe cel care l-a comis, nu pe autorul *Mizantropului*.

Molière rămîne un scriitor al tuturor timpurilor pentru că a știut surprinde în comedile sale acele trăsături ale caracterului uman ce capătă în fiecare epocă o altă formă de manifestare. De aceea, apelative ca Harpagon și Tartuffe au devenit pe parcursul vremii indici de calificare a unui anumit mod de comportament. Contemporan cu moraliștii francezi de mare rezonanță europeană ca Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld etc., Molière pleacă de la convingerea că teatrul comic „*este un fel de poem ingenios, care prin lecții agreabile permite satirizarea defectelor umane*“. Într-adevăr, dacă Racine și Corneille au pus în lumină contextul tragic de existență al ființei umane, lipsită de privilegiul unei opțiuni salvatoare, Molière realizează o amplă comedie umană a epocii în care a trăit. Spre deosebire de autorii tragici care au reconstituit caractere prin reliefarea unei trăsături pozitive ca onoarea, fidelitatea, eroismul, creatorul *Femeilor savante* realizează comicul prin dilatare excesivă a unor aspecte negative ca ipocrizia, lașitatea, gelozia, avariția, spiritul de parvenire etc. Rîsul generat de asemenea detalii de caracter este relaxator, deoarece arhetipurile create de Molière sînt abateri de la normă, nu produsul unei filozofii de strabiat, cum spunea un comentator al operei sale.

Universul comic al lui Molière este populat cu nobili și burghezi, țărani și medici semidocti, stăpîni și slujitori. Disputa dintre personajele antagoniste este declanșată adeseori de un *obiect prețios*, care poate fi *iubirea*, o anumită *moștenire* sau *sumă de bani*, sau deosebirea de *mentalități*. De obicei, comicul *senex iratus* este tatăl nedrept, care vine în conflict cu tinerii îndrăgostiți, rezolvarea conflictului producîndu-se printr-un valet abil și inteligent. Dacă teatrul tragic din secolul al XVII-lea este încă localizat într-o perioadă îndepărtată, Molière concepe o cronică comică de moravuri a timpului său. Obiectul intenției satirice nu mai este reprezentat doar de *lumea de jos*, ci de toate tipurile sociale care reprezintă o *abatere de la normalitate*. Spiritul de aventură al unui nobil libertin ca Don Juan se întîlnește cu ipocrizia unui fals credincios ca Tartuffe, obtuzitatea fanatică a lui Orgon și viclenia unui valet ca Sganarel.

Molière nu este însă un pesimist. El crede în capacitatea de ameliorare a ființei umane și teatrul său este destinat să îndeplinească un asemenea scop.

Instalat în memoria noastră prin instrucția școlară, prezent în conștiința oricărui spectator prin capacitatea autorului de a dialoga cu toate timpurile, Molière este geniul comic prin excelență.

Se poate spune că fiecare epocă a avut teatrul său militant, obiectivele acestuia fiind adeseori determinate de năzuințele fundamentale ale societății din acea vreme. Constatarea aceasta rămâne valabilă și pentru perioada de dezvoltare a dramaturgiei expresioniste, cînd în pofida anumitor programe de avangardă care au dus la „atomizarea” literaturii, aceasta nu și-a pierdut sensurile majore capabile să-i asigure o largă audiență în peisajul culturii germane.

„Revoluția artistică” declanșată în Germania între anii 1910—1925, extinsă din artele plastice în muzică, teatru și poezie, nu poate fi redusă doar la o atitudine polemică față de tradiție, la divorțul față de anumite canoane artistice învechite și hegemonia expresiei vibrațiilor eului în deplină libertate. Configurată într-o amplă perioadă de criză în istoria Germaniei, revoluția artistică din anii care au precedat și au urmat după primul război reprezintă în același timp un evident protest social care a înregistrat cele mai variate ecouri în sfera de desfășurare a literaturii expresioniste.

Evoluția civilizației germane scotea la iveală anumite contradicții determinate de relația dintre tehnică și viața spirituală, reificarea existenței și alienarea ființei umane,

cultul rațiunii și trăirea afectivă, cetățean și om, individ și sistem social.

Privit de unii cercetători doar ca o formă de revoltă a spiritului împotriva forțelor de agresiune ale acestuia, expresionismul se definește, cel puțin prin unele aspecte ale sale, ca o literatură care își propune să promoveze un climat revoluționar, apt să ducă atât la înnoirea societății ale cărei structuri perimate deveniseră sufocante, cât și la aceea a ființei umane ce urma să se confrunte cu noi idealuri de existență. Așadar, alături de cultul formei, al trăirii și expresiei libere a zonelor abisale ale vieții psihice, literatura expresionistă aduce, mai ales prin exponenții aripai de stînga ai acestui amplu curent artistic și literar, o stăruitoare preocupare pentru problematica socială, pentru explorarea contextului istoric de existență a ființei umane.

Referindu-se la antinomiile fundamentale ale expresionismului, Ernst Schumacher observă pe bună dreptate că pe planurile multiple de dezvoltare ale acestuia se întilnesc idealismul filozofic cu critica socială, misticismul abstract cu spiritul laic. Afirmățiile destinate să ilustreze aceste contradicții se pot desprinde din cele mai diverse profesii de credință ale scriitorilor din acea vreme. Dorind să scoată în evidență relația dintre creator și realitate, Kasimir Edschmidt preciza că „*pămîntul este un peisaj imens pe care ni l-a dat Dumnezeu*“. Potrivit acestei concepții, „*realitatea este creată de noi*“, ea găsindu-se în „*zona subiectivă, în gîndire, în viziune*“. De aceea artistul nu descrie, el trăiește realitatea. Sub influența idealismului subiectiv, un scriitor ca Albert Ehrenstein ajunge la concluzia că „*real este totul, numai lumea nu este*“, în vreme ce Reinhard Göering afirmă că „*ceea ce este nemijlocit nu există*“.

Năzuind să exprime esența lumii, unii dintre scriitorii expresioniști ajung la o viziune teologală sau solipsistă asupra universului, care apare la Franz Werfel și Paul Kornfeld, fie ca o expresie a unui spirit transcendental, fie ca o proiecție a eului creatorului de artă asupra naturii. Invazia aceasta a iraționalismului în cultură se soldează cu pierderea încrederii unor scriitori în capacitatea rațiunii de cunoaștere a realității, cu apologia intuiției, a sentimentului și a trăirii, ca modalitate de intrare în contact cu o realitate infinită, animistă, deoarece realitatea obișnuită este considerată de unii scriitori o simplă eroare.

Viziunea aceasta „cultică” asupra universului se extinde astfel și asupra relației dintre oameni și natură, dintre individ și colectivitatea umană, un nou gen de „teatru extatic” avînd menirea să reprezînte contopirea individului într-o imensă comunitate în care își pierde orice valențe particulare. În felul acesta chiar unii scriitori preocupați de aspectele morale și sociale ale modului de existență ajung la o falsă viziune asupra relației dintre individ și popor, contopiți într-un fel de univers unificator, în care există o comunitate umană abstractă ce absoarbe atît indivizii, cît și popoarele, ca entități naționale.

Dar nu este mai puțin adevărat că declanșarea primului război mondial, înfrîngerea Germaniei, șomajul, criza sistemului de guvernare etc. au adus în fața scriitorilor expresioniști unele probleme vitale de ordin social, care impuneau o anumită atitudine, un anumit răspuns. Trebuie să precizăm că în această etapă și poziția scriitorilor ce reprezentau aripa de stînga a expresionismului apare încă destul de confuză, deși adversitatea, față de război, a lui Trakl, Lotz, Heym, Becher este plină de sinceritate, iar interesul unora dintre aceștia față de con-

ceptul de revoluție se va converti mai tirziu în adevărate acte de entuziasm. Gruparea extremistă de stînga, reprezentată de „Die Aktion“ poartă amprenta evidentă a confuziei care se instalase și în rîndul adeptilor acesteia. În 1910, Franz Pfemfert, unul din exponenții de la „Die Aktion“, preciza că programul lor trebuie să fie în așa manieră conceput încît să nu constituie nici un fel de adeziune față de partidele de dreapta sau de stînga, revista urmînd să rămînă doar „un organ al radicalismului onest“. Partizani ai unei abstracte „logocrații“, ca și al unei „uniuni mondiale a spiritului“, „activiștii“ nu izbutiseră să înțeleagă sensurile revoluției proletare. Ludwig Rabiner încearcă astfel să demonstreze în plesa sa de teatru *Die Gewaltlosen* că oamenii noi, ca și noua comunitate umană, se pot realiza numai prin acea revoluție a maselor care renunță la orice acte de forță sau violență.

Omul nou reprezenta însă în concepția lui Paul Kornfeld un ins apolitic. În 1919, același scriitor ajungea la concluzia că fața lumii se va schimba prin muzică, nu prin revoluție, în vreme ce un dramaturg de talia lui Carl Sternheim pledează pentru restaurarea spiritului feudal.

Dar pe măsură ce unii dintre exponenții grupărilor expresioniste de stînga, ca Becher, Brecht, Toller etc. ajung să se familiarizeze cu filozofia marxistă, ca și cu principiile revoluționare elaborate în acea perioadă de criză, ideile lor sociale și literare trec printr-un proces de clarificare, iar distanța față de radicalismul anarhist, ca și față de idealismul confuz, apare din ce în ce mai evidentă. Este astfel semnificativ faptul că Brecht afirmă în *Teatrul experimental* că literatura expresionistă din anii postbelici reprezenta „revolta artei împotriva vieții, lumea neexistînd pentru ea decît ca viziune“.

În acest climat social-politic și literar atât de plin de contradicții s-a format Ernst Toller (1893—1939), a cărui operă de teatru, corespondență, scrieri autobiografice și pamflete poartă pecetea ezitărilor, a căutărilor unor concepții revoluționare, care nu s-au clarificat deplin nici până la sfârșitul vieții sale.

Ernst Toller are un pronunțat temperament de luptător, susținut de un entuziasm neistovit pentru triumful democrației muncitorești. Întreaga sa viață se constituie ca un experiment continuu pe marginea unei existențe agitate, plină de peripeții, care face din el un lider al mișcării politice de stînga, minat însă de unele decepții gata să-l arunce la marginea viitorii marilor înclășări politice.

Într-o viață relativ scurtă, metamorfozele gândirii lui Toller care a trecut repede de la idealul apărării marii Germanii la democrația muncitorească, sînt ilustrative pentru transformările de conștiință pe care le-au trăit numeroși scriitori expresioniști din acea perioadă.

Timpul petrecut pe front de către tînărul student a fost suficient pentru a-l face să constate că războiul german din 1914 avea cu totul alte scopuri decît acela cu care-l investise autorul. La început, Ernst Toller s-a angajat cu toată ființa sa pe cîmpul de luptă. În jurnalul său de front notase următoarele: „*Cît sînt de bucuros că mîine plec pe front. În sfîrșit pot să fac ceva. Să demonstrez cu propria viață ce gîndesc și ce sînt*“. Dar pe măsură ce ororile războiului ies în evidență, convingerile scriitorului încep să se schimbe, în felul acesta luminîndu-se resorturile sale morale profund umaniste. Spectacolul morții este decisiv pentru cristalizarea ideilor sale umanitare, întîlnite la mulți dintre scriitorii pacifiști din acea vreme. În unele pagini cu caracter autobiografic gă-

sîm următoarea însemnare : „*Un om mort. Nu un francez mort. Nu un german mort. Un om mort. Toți acești morți sînt oameni, toți acești morți au respirat ca și mine, toți acești morți au un tată, o mamă, soții pe care le iubesc, un colț de țară din care-și trag obîrșia...*”

Întors de pe front, Ernst Toller nu găsește răspunsuri la întrebările care-l frămîntau nici la profesorii săi de la Universitate, de talia lui Max Weber, nici la unii lideri politici de stînga, Kurt Eisner fiind acela care a exercitat o puternică seducție asupra sa. Angajarea sa în luptele politice și revoluționare devine tot mai pronunțată, deși programul său nu se limpezea încă. Participarea la luptele de realizare a republicii bavareze, ca și la alte acțiuni politice, condamnate de vechea ordine prusacă, îi aduce în 1919 condamnarea la cinci ani de închisoare pentru înaltă trădare.

Scriitorul care cunoscuse pînă atunci operele lui Wedekind și ale lui Thomas Mann, citite în diferite cafenele literare, începe să se familiarizeze în anii de detențiune cu literatura politică revoluționară. „*Aici, scrie el, folosesc din plin timpul. Citesc operele lui Marx, Engels, Lassalle, Bakunin, Mehring, Luxemburg, Webbs. Odinioară mai mult din întîmplare decît din necesitate, am ajuns în rîndurile muncitorilor greviști. Ceea ce m-a atras a fost lupta lor împotriva războiului. Acum devin pentru prima oară socialist, iar privirea mea se îndreaptă spre structura societății... spre relațiile dintre capital și muncă, spre formarea semnificației istorice a clasei muncitoare*”.

Contactul lui Ernst Toller cu filozofia marxistă și cu mișcarea muncitorească l-a dus spre convingerea că salvarea poporului german va rezulta doar din cunoașterea forței sale reale și din punerea ei în slujba unor înalte idealuri politico-sociale. În climatul revoluționar de la

sfârșitul primului război, scriitorul constată că entuziasmul revoluției i-a găsit pe oameni puțin pregătiți. Pătura conducătoare, la rîndul său, era birocratizată și cocheta cu monarhia, în vreme ce poporul avea nevoie de socialism. În 1918, Ernst Toller constata că dacă într-o etapă mai veche partidul comunist german nu fusese încă prea puternic, acum ideile sale au căpătat un caracter popular. Și dacă în acea perioadă de criză orînduirea burgheză nu a putut fi răsturnată, faptul acesta rezultă, după opinia scriitorului, din neluminarea suficientă a poporului german asupra țelurilor sale, ca și asupra forței sale reale.

Animat de asemenea convingeri, Ernst Toller își propune să scrie un teatru proletar, în care să aducă pe scenă marile probleme ce frămîntau poporul german. Or, în acele condiții problema războiului și a păcii, a revoluției și a modului de luptă pentru putere, stătea în atenția multora dintre scriitorii ce reprezentau aripa de stînga a expresionismului. De altfel, se poate spune că dramaturgia expresionistă antirăzboinică reprezintă unul dintre cele mai semnificative aspecte ale literaturii umaniste germane din această perioadă. Fr. Theodor Csokor scrie misterul *Der Grosse Kampf*, G. Hauptmann publică piesa *Krieg*, C. Schönherr înfățișează luptele din Tirol în *Volk in Not*, iar teatrul epic de proveniență expresionistă, realizat pe această temă, este arhicunoscut.

Dar o dată cu preocuparea dramaturgilor pentru demitizarea războiului de cotropire, se cristalizează din ce în ce mai evident ideea luptei pentru libertate, aspirația spre revoluția destinată să descătușeze oamenii asupriți. Revistele de stînga, teatrele, regizorii animați de ideea funcției sociale a dramaturgiei etc. își concentrează eforturile pentru promovarea unui teatru proletar. Este cunoscut doar faptul că odată cu venirea lui Erwin Piscator la

Teatrul proletar din Berlin, acesta se dedică ideii de a realiza un teatru politic, capabil să răspîndească ideile revoluționare în rîndurile maselor. Pentru Piscator, ca și pentru Brecht și Toller, arta și politica nu reprezintă două căi paralele, care nu se pot întîlni niciodată. Dimpotrivă, regizorul german ajunge la concluzia că spectatorii au început „să ceară teatrului un răspuns la chestiunile politice și sociale ale timpului”.

În climatul literar și social de la sfîrșitul celui de al doilea deceniu al veacului nostru, în cultura germană nu apar așadar numai tendințele evazioniste și abstracte ale unor scriitori preocupați de misterele existenței. În același timp, s-a cristalizat ideea că literatura trebuie să aibă un caracter angajat, iar teatrul, prin excelență, să îndeplinească o adevărată funcție de propagandă. Format în această ambianță, Ernst Toller este unul din adepții cei mai consecvenți ai teatrului politic. Ca și alți contemporani ai săi, Ernst Toller aduce în opera sa dramatică convingeri politice proprii, ce au avut o largă rezonanță publică în timpul său. Într-o scrisoare din iulie 1920, autorul mărturisea că „atunci cînd mă chinuiesc anumite scene trăite, acestea mă împing să scriu o dramă, să realizez o operă, ca și cînd aș avea febră”. Convins că-i poate ajuta pe oameni numai dacă își împlinește sensul vieții, Ernst Toller nutrește speranța că acest deziderat se poate realiza numai dacă are o gîndire clară, dacă înțelege raportul dintre unele evenimente specifice momentului istoric în care trăia.

Într-adevăr, așa cum observa și Albert Soergel, cele mai multe opere ale lui Ernst Toller reprezintă fragmente autobiografice, sînt expresia unor evenimente trăite și a unor idei la care a aderat. Elocventă în acest sens este drama sa *Die Wandlung* (1919). Ca și autorul, eroul din

această operă, sculptorul Friedrich, are sentimentul că se găsește, o anumită vreme, la marginea existenței. Integrarea sa în comunitate se face prin participarea febrilă la război, în cinstea căruia realizează statuia Victoria patriei. Dar spectacolul sumbru al invalizilor îl determină să ajungă la concluzia că, de fapt, războiul colonial la care participase nu avea nici un sens major. Celebra statuie este distrusă, iar sculptorul solitar nu-și găsește sensul autentic al existenței decât prin integrarea sa într-o autentică comunitate umană.

Dar opera în care Ernst Toller aduce mesajul său cel mai complex este *Masse Mensch* (1920). Ca și Kaiser și Brecht, Toller se îndrumază spre teatrul de idei. Anumite concepte se impun să fie ilustrate prin fapte, pentru a demonstra pe această cale valabilitatea lor. De aceea, Ernst Toller realizează și el, asemenea lui Kaiser, un gen de teatru de mare tensiune intelectuală și afectivă, bazat pe dialogul socratic. Montajul de idei din drama *Omul și masele* nu mai are structura simetrică a intrigii din teatrul tradițional. Dimpotrivă, scenele au o mare diversitate și independență, evenimentele reprezentate sînt foarte reduse, iar conflictul operei rezultă cu precădere din ciocnirea de idei.

Într-o scrisoare din octombrie 1921, expediată din închisoarea de la Niederschönefeld, Ernst Toller precizează că a intenționat să aducă pe scenă în opera sa *Omul și masele*, universul spiritual specific mediului proletar. Bolnav, scriitorul care se găsea în închisoare realizează această „viziune” asupra modului de angajare a individului în viață, din perspectiva unei concepții revoluționare asupra societății. Dialogul socratic care susține lupta de idei luminează unele opinii curențe în cadrul epocii, referitoare la sensurile și modul de realizare al revoluției

proletare, la relația dintre individ și masă, ca și la calea violentă sau neviolentă de luare a puterii.

Familiarizat cu experiența luptelor revoluționare din Germania de odinioară, Ernst Toller realizează în *Omul și masele* o operă de teatru cu caracter parabolic, a cărei lecție simplă este destinată să reprezinte un adevărat catehism politic și moral, referitor la angajarea totală a individului și a maselor în lupta revoluționară. Personajele nu au nume proprii. Ele sînt indicate simplu, sub aspectul pur tipologic : primul muncitor, femeia, cel de-al doilea muncitor, bărbatul, grefierul, primul bancher, o grupă de tinere muncitoare, corul maselor, o voce, cel fără nume, deținutul, cel condamnat, paznicii etc.

Adeseori foarte lungi, replicile sînt ritmate, accentul căzînd pe *cuvîntul-idee* destinat să lumineze un anumit punct de vedere. Protagonisții operei sînt, de fapt, *femeia, cel fără nume, și bărbatul*, structura triumphiulară a conflictului de idei avînd rostul să sugereze procesul dialectic de angajare a individului în existență. Personajele au, așadar, mai ales o funcție simbolică, individualizarea lor realizîndu-se prin acte de comportament. Prin atitudinea sa, femeia angajată într-o grevă muncitorească aduce cu sine toate prejudecățile legate de utopia schimbării lumii prin nonviolență, în vreme ce soțul este adeptul căilor legale. *Cel fără nume* reprezintă vocea maselor asuprite, expresia dreptului total la revoluție, în numele unei lumi care a îndurat îndelungate suferințe. Atrasă de mase, femeia acționează alături de acestea fără o participare totală, din cauza convingerilor sale fals umanitare. Arestată, ea nu poate fi salvată de mase decît prin sacrificarea unui paznic, dar nu acceptă crima, oricare ar fi justificarea acesteia. Respingînd violența, femeia, ca și alți partizani ai revoluției sînt în cele din urmă uciși de forțele

opresoare, ale căror fapte nu cunosc asemenea criterii umanitare.

Neintegrându-se în spiritul maselor, femeia se sacrifică dintr-o eroare care se soldează și cu sfârșitul ei tragic și cu eșecul unui act revoluționar. Lecția parabolei lui Ernst Toller din drama *Omul și masele* este evidentă. Dar nu este mai puțin adevărat că conflictul general apare prea schematizat, așa cum excesiv de simplificată este și lupta de idei.

Faptul acesta nu diminuează mesajul generos al dramei lui Ernst Toller, a cărei activitate revoluționară și operă literară, realizate într-o viață extrem de scurtă, pun în lumină aspectele majore ale expresionismului german, discutate mult prea puțin pînă în momentul de față.

Concepută ca o expresie a angoaselor, încorporate în cele mai diverse manifestări ale comportamentului uman, dramaturgia lui E. Ionescu se constituie, de fapt, în jurul unui leit-motiv fundamental : *moartea*. Decesul fără rezonanță publică (*Noul locatar*), uciderea erotizată (*Lecția*), obsesia cadavrului care proliferează (*Amedée...*), sinuciderea euforică, determinată de sentimentul îndeplinirii datoriei (*Ucișă fără simbrie*), agonia terifiantă (*Regele moare*), tentativa de evadare din fața destinului (*Setea și foamea*), reprezintă variantele aceleiași *situații-limită*, menite să sugereze proiectarea ființei umane sub zodia neiertătoare a morții.

În acest spațiu poetic al morții, scriitorul îl introduce atît pe clownul neputincios și pe regele tiran, cît și pe omul vîrstnic sau intelectualul cu aspirații de eternizare prin actul de creație. Moartea devine astfel în dramaturgia ionesciană un coșmar individual și colectiv, o stare de anxietate acută sau o vagă spaimă în fața timpului eroziv, prezentul catastrofic și viitorul marcat de spectrul unui final tragic indicînd trăirea plină de tensiune, ca și evaziunea imaginară din eterna trecere.

Polarizată în jurul acestui leit-motiv, dramaturgia ionesciană are totuși o tonalitate variată, susținută de un

registru artistic care pendulează între viziunea comică și tragică asupra existenței. Trăind într-o lume în care moartea își pierde semnificația majoră, personajele dramaturgului francez nu mai pot căpăta dimensiuni tragice totale. Moartea poate deveni astfel un act gratuit, o diverssiune, un pretext de lamentare grotescă, un gest absurd, o formă de violentare a unui traseu existențial banal, o ieșire din iluzie, un coșmar sau un prilej de frică și cutremur în fața neantului.

Investită cu anumite sensuri sau privată și de acest ultim privilegiu, moartea personajelor ionesciene poate fi comică sau tragică, hilară sau gravă, grotescă sau absurdă. De la farsa ilariantă din *Scaunele* pînă la accentele patetice și grave din *Regele moare* sau *Setea și foamea*, scriitorul construiește astfel un *teatru al existenței* în care condiția umană este situată sub semnul morții.

Adresată spectatorului obișnuit, lecția aceasta inițiativă antiluzionistă se constituie ca un avertisment neliniștitor, ironic, ludic, ridicol, tragic etc. Atmosfera gravă a teatrului de ceremonial lipsește, fiind mereu subminată de accentele de farsă și comedie bufă care deturnează actul tragic într-un fenomen obișnuit, risul trist pe care îl generează dramaturgia ionesciană fiind capabil să declanșeze anxietăți de mare tensiune spirituală.

Ultima piesă a lui E. Ionescu, *Jeux de massacre* (1970), jucată pentru prima dată la teatrul din Düsseldorf, reprezintă astfel o nouă variantă pe aceeași temă. Accentele tragice și patetice din *Regele moare* și *Setea și foamea* sînt atît de estompate încît tonul dominant este imprimat de farsa hilară care constituie nota dominantă a operei. De altfel, se poate spune că *Jeux de massacre* reprezintă în evoluția teatrului ionescian o nouă sinteză

de motive, teme și procedee, întâlnite în celelalte opere ale sale. Episodul cu bătrînii amintește tema din *Scaunele*, claustrarea bătrînului bogat în fața morții trimite spre atitudinea lui Beranger din *Regele moare*, iar maniera de relatare a evenimentelor tragice, deturnate în sens comic, este asemănătoare cu metamorfozele precipitate din *Rinocerii*. În *Jeux de massacre*, moartea nu mai reprezintă un fapt izolat sau un coșmar individual, ci o catastrofă colectivă, care cuprinde populația unui întreg oraș, lovit de epidemie. Confruntarea unei întregi colectivități cu un *eveniment-limită* de această natură nu reprezintă o soluție artistică nouă, opera cea mai cunoscută de acest gen fiind *Ciuma* lui Camus. Inedită rămîne însă maniera de individualizare a comportamentului uman în fața morții. Accentul cade, așadar, pe diversitatea de atitudini și sensuri acordate morții, nu pe reacția unică în fața unei situații catastrofice. Perceperea catastrofei se produce ca în *Rinocerii*. Moartea unor copii este privită la început ca o faptă a unor dușmani, discordia în cadrul grupului social mic fiind declanșată pe această cale. După aceea, moartea este văzută ca un produs al hazardului. Abia atunci cînd epidemia apare ca o catastrofă inevitabilă, fizionomia eteroclită a colectivității începe să se cristalizeze. Există astfel o moarte a săracilor și a bogaților, a bătrînilor și a copiilor, a deținuților și a paznicilor, a burghezilor și a aristocraților, a îndrăgostiților și a prietenilor, a oamenilor de stat și a micilor funcționari. De la moartea colectivă, autorul deplasează atenția spectatorului spre sensurile ei. Produs al hazardului, consecință a păcatului, act de diversiune politică, hotărîre cerească, moartea își pierde astfel orice sens, devenind o catastrofă în sine.

Dispărînd tot așa de subit cum a apărut, epidemia misterioasă eliberează de anxietate o colectivitate care nu a învățat nimic din trăirea ei. Parabola lui Ionescu pare să sugereze ideea că omenirea nu este ameliorabilă. *Jeux de massacre* nu face parte din categoria marilor opere ionesciene. Apropiată de formula *antipieselor* de început, farsa aceasta tragică despre moarte nu aduce nimic nou în evoluția teatrului scriitorului francez.

Se pare că nici un gen literar nu a folosit într-o măsură atât de mare ca teatrul tehnica împrumuturilor din operele altor scriitori din diverse epoci. Se știe doar că unele personaje ca Electra, Antigona, Oreste etc., întâlnite în teatrul tragicilor greci, au fost convertite mai târziu în adevărate mituri ale antichității, traversând atât dramaturgia Renașterii, cât și aceea a clasicilor din veacul al XVII-lea. După îndelungata perioadă de luptă dintre clasici și moderni, când accentul s-a deplasat pe invenția unei intrigi și a unor personaje cu specific național, epoca modernă a înregistrat un alt moment al întoarcerii spre mituri, când B. Shaw, Cocteau, Giraudoux, O'Neill, Anouilh, Sartre, Brecht etc., pornind de la anumite arhetipuri furnizate de tragedia antică, renascentistă sau de la istoria de dată mai recentă, au creat adevărate alegorii ale lumii moderne.

În general, invenția de fapte a autorilor dramatici pe marginea intrigii cu caracter mitologic este extrem de redusă. Ea rezultă însă fie din motivația nouă dată unor opțiuni ale personajelor, ca în *Fedra*, versiunile date de Eschil, Seneca și Racine fiind elocvente în acest sens, fie din demitizarea unei legende, ca în dramele lui Shaw, Anouilh și Brecht despre Ioana d'Arc sau din converti-

rea unei situații tragice în una comică, ca în *Troilus și Cresida*. Nota originală a unor opere de acest gen, care pleacă în mod programatic de la anumite modele declamate, rezultă din viziunea nouă desprinsă din reprezentarea unor evenimente cunoscute, ca și din maniera inedită de realizare a enunțului dramatic.

Constatarea aceasta rămîne valabilă și pentru dramaturgiile contemporani, capturați în aceeași măsură atît de teatrul mitic al antichității, cît și de dramaturgia shakespeariană. Unele opere ale lui Sartre, Camus, Dürrenmatt, Frisch, Brecht sînt ilustrative în acest sens. Întoarcerea aceasta spre marele „mag al nordului“ este însă plină de riscuri, deoarece prin natura sa specifică, „teatrul manierist“ realizat de Shakespeare are foarte multe trăsături care tind să dea nota dominantă a farsei tragice contemporane.

În acest spațiu incert al creației se instalează în mod temerar E. Ionescu cu ultima sa farsă tragică, *Macbett* (sic.). Este doar cunoscut faptul că în versiunea dramaturgului englez *Macbeth* reprezintă una dintre cele mai violente tragedii halucinante despre crimă și remușcare. E. Ionescu păstrează și el în opera sa cele mai multe elemente ale intrigii, întîlnite la Shakespeare. Prezența celor doi generali, Banco și Macbett care îi înfrîng pe insurgenții regelui Duncan, conduși de Glamiss și Candor, favorurile acordate de rege lui Macbett și disgrățiarea lui Banco, întîlnirea cu vrăjitoarele care îi prevestesc unuia că va ajunge rege și celuilalt că va fi tată de regi, indică elementele comune ale intrigii din cele două opere. În versiunea realizată de Ionescu inovațiile pe marginea textului shakespearian sînt extrem de puține. Modificarea unor amănunte ale intrigii sau ponderea deosebită acordată unor personaje nu constituie de asemenea nici un

fel de fapte convingătoare în privința originalității operei sale. Deghizarea lui Lady Macbett în vrăjitoare pentru a-și incita soțul la crimă, uciderea lui Macbett de către Malcolm, nu de către Macduff, reprezintă doar amănunte nesemnificative, care nu diferențiază sensibil versiunea lui Ionescu de modelul său. Viziunea nouă pe care încearcă dramaturgul francez să o aducă în opera sa rezultă din schimbarea atmosferei tragice cu una comică. În felul acesta *drama remușcării* dispare fiind înlocuită cu viziunea hilară a proliferării progresive a răului. Absurdizarea textului se produce prin unele stereotipii de limbaj, ca replicile similare rostite de Glamiss, Candor sau Macbett și Banco. Comportamentul identic al celor doi generali în fața aceluiași eveniment este și el de natură să pună în lumină caracterul interșanjabil al personajelor.

Ionescu lasă astfel din ce în ce mai mult impresia unui scriitor clasat, incapabil să evadeze din corsetul propriilor rețete literare. Dacă *Jocul de-a măcelul* anunța un scriitor care și-a epuizat resursele literare originale, *Macbett* este un eșec. Confruntarea cu marile modele clasice nu este numai un examen temerar. Ea se poate converti într-o cădere de domeniul evidenței publice.

Istoria dramaturgiei din ultimele două decenii pune în lumină două direcții dominante, dintre care una este reprezentată de *teatrul epic*, iar cealaltă de *teatrul absurd*. Dar atât sincronizarea acestora pe o anumită durată a evoluției lor, cât și nevoia reprezentării unor aspecte specifice ale epocii în care trăim, a făcut ca în pofida unor diferențe specifice, cele două direcții fundamentale ale dramaturgiei contemporane să aibă și numeroase trăsături comune. Este adevărat că *teatrul absurd* se definește în primul rând ca un *teatru al existenței*, în vreme ce *teatrul epic* se cristalizează de la început ca un *teatru al societății*. Dar diferența aceasta de accente specifice nu exclude stabilirea unor relații firești între *statutul ontologic* al ființei umane și *statutul său social*, așa cum nu înlătură nici apelul la unele structuri compoziționale similare.

Este evident că de la Sartre și Camus pînă la Beckett, Ionescu și Arrabal se definește o puternică și constantă tendință de realizare a unui *teatru al existenței*. Este de asemenea de domeniul evidenței faptul că de la Th. Wilder, Brecht, M. Frisch pînă la Dürrenmatt și unii dramaturgi englezi s-a cristalizat o altă direcție, reprezentată de *teatrul epic*, în cadrul căruia fenomenologia

societății de consum apare într-o manieră mult mai pregnantă. Dar oricine cercetează structura acestor opere literare a căror forme duc spre relevarea unor semnificații precise, constată că *teatrul absurd* nu refuză programatic *structura epică*, iar *teatrul epic* nu duce la excluderea *dialogului socratic* sau a conflictului de idei, mult mai puternic reliefate în dramaturgia existenței.

Comedia *Frank al V-lea*, realizată de Fr. Dürrenmatt cu sensibile modificări de la o versiune la alta, care privesc mai ales epilogul intrigii, este poate cea mai elocventă operă în acest sens. Scriitorul elvețian își propune să realizeze o *farsă absurdă* cu o *structură epică*, menită să reprezinte contradicțiile societății de consum. În indicațiile regizorale ale operei, autorul mărturisește că strania comunitate de gangsteri din *Frank al V-lea* este o ficțiune, ea fiind doar pretextul, *modelul* care îi permite dramaturgului să abordeze problema necesității și a libertății într-o lume în care inițiativa nu mai este cu putință.

Comedia *Frank al V-lea* are un caracter alegoric, comunitatea gangsterilor bazată pe anumite convenții tiranice fiind doar un substitut al imaginii *lumii ca junglă*. Într-o măsură mult mai mare ca E. Ionescu, Fr. Dürrenmatt realizează un autentic *teatru al cruzimii*, așa cum acesta fusese conceput pe plan teoretic și de către Artaud. Dar nu trebuie trecut cu vederea faptul că atât suita de crime care amintește genul de teatru violent, cultivat de Shakespeare în *Richard al III-lea* sau scena înmormântării care trimite spre *Hamlet* nu constituie un spectacol de cruzime în sine. Ca și Brecht în *Opera de trei parale*, Fr. Dürrenmatt concepe o comedie tragică cu un evident caracter provocator. În acest context, scenele de violență, actele grotești, replicile tipice pentru litera-

tura umorului negru etc. reprezintă doar procedee de demistificare a realității de care autorul se distanțează prin unele *songuri* ce despart emițătorul de sensul lor, ca și prin comentariile *eului epic* al operei.

Dürrenmatt realizează astfel o operă de teatru populată cu antieroi care apar rînd pe rînd cînd în postura de călăi, cînd în aceea de victime. Frank dispune să fie asasinat Heinî, care este înmormîntat în locul său, Egli o omoară pe iubita sa Frieda Fürst pentru că încearcă să iasă din convențiile lumii de gangsteri, Ottilia îi curmă viața lui Emil Böckmann, iar în cele din urmă Herbert și Francisca, copiii lui Frank, îșiucid părinții a căror prezență devenise superfluă în continuarea afacerilor băncii.

În această alegorie a societății de consum, Fr. Dürrenmatt scoate în relief căutarea aberantă de valori degradate într-o lume degradată, proliferarea dementială a răului într-un univers care și-a pierdut coloana axială.

Ca și în alte opere ale sale, Fr. Dürrenmatt rămîne și în această *comedie absurdă* un polemist care privește în jurul său cu minie, un moralist care explorează resorturile complexe ale condiției umane cu o profundă îngrijorare.

DE LA CRITICĂ
LA METACRITICĂ

Trăim într-o epocă de proliferare excesivă, de diversificare și hegemonie a criticii. Dacă creația literară trece printr-o fază critică, cel puțin în anumite țări cu o îndelungată tradiție, critica înregistrează o perioadă de eflorescență și omnipotență pe care nu a cunoscut-o niciodată în epocile anterioare. De altfel, se poate afirma fără nici o reticență că secole de-a rîndul critica nu a deținut o funcționalitate publică de mari proporții. Epopeile lui Homer, marile tragedii ale Greciei antice, ca și operele lui Calderon de la Barca, romanul lui Cervantes sau teatrul lui Shakespeare nu au cunoscut critica profesionalizată de susținere cu caracter sincron, cititorul, ascultătorul, spectatorul reprezentînd opinia critică a unui public restrîns și avizat.

Dar în timpul în care se producea acest act de consacrare sau de respingere a creației artistice, mediat de opinia publică, s-a configurat și ipostaza criticului ca judecător al literaturii, în numele unui cod prestabilit de reguli. Confundat cu filologul și cu grămăticul, încă din secolul al IV-lea î.e.n., iar mai tîrziu cu autorul de manuale de retorică și poetică, exegetul literar dispunea de o anumită autoritate de decizie care privea nu numai

emiterea unei judecăți asupra operei literare, ci și conservarea unor manuscrise sau multiplicarea acestora.

În accepțiunea sa modernă, criticul literar este un produs al epocii luminilor, când spiritul de emancipare care domnea în cultură, ca și detașarea de codurile poetice clasice i-au permis acestuia un mai mare spațiu de inițiativă, conferindu-i în același timp o autoritate publică mult mai largă decât în veacurile anterioare.

Mitul frumosului universal și al gustului general valabil, legiferat de manualele de poetică clasică, au întârziat astfel sensibil apariția criticului modern, capabil să explice și să evalueze creația literară după anumite norme proprii, care pot duce la configurarea unui sistem critic cu o puternică amprentă personală. Dar odată acceptate, aceste libertăți sînt de natură să înlăture încetul cu încetul prejudecățile despre criticul conceput ca un observator imparțial, investit cu puterea de a emite judecăți absolute.

În acest climat nou, care oferă comentatorului operelor literare un larg spațiu de inițiativă, a început să se definească personalitatea unor critici de largă audiență publică, cum au fost Sainte-Beuve și Taine, Brunetière și Faguet, De Sanctis, Mathew Arnold, Bielinski, Titu Maiorescu și Gherea. Simptomatic ni se pare de asemenea preocuparea unor scriitori de prestigiu pentru exercitarea actului critic, contribuțiile lui Zola, Baudelaire, H. James, W. Wittman, la care se adaugă mai târziu numele lui Proust, Gide, Valery, Thomas Mann, Camil Petrescu, Lucian Blaga, fiind semnificative în acest sens.

Începînd astfel prin a fi un modest comentariu de text, critica se autonomizează pe parcursul timpului, detașîndu-se de operă și intrînd în alianță cu diverse științe umaniste ca filozofia, psihologia, sociologia, isto-

ria, stilistica etc. care au dus atât la diversificarea actului critic, cât și la progresul acestuia. Corelarea criticii cu diferite discipline din domeniul științelor umane se produce o dată cu încetățenirea ideii că opera literară reprezintă o sumă de semne istorice, sociologice, psihologice, estetice, a căror descifrare intră cu precădere în sfera de interes a criticului specializat într-o anumită direcție.

Dar oricît de diversificat ar fi actul critic, nevoia justificării sensurilor sale apare în fiecare epocă cu aceeași acuitate. Critica s-a născut mai ales din necesitatea de a distinge valoarea de nonvaloare. Sainte-Beuve observa astfel că în vremea în care a trăit au apărut cele dintîi premise favorabile care să-i permită unui critic să spună da sau nu în fața unei opere literare. Dacă pentru Boileau, accețiunea sau respingerea unei opere se configura ca o judecată rezultată dintr-o dogmă prestabilită, în epoca modernă, cînd numărul operelor literare a sporit sensibil, nevoia *criticii judecătorești* explicite reprezintă o necesitate absolut imperioasă. Ea a fost deplin justificată și în timpul lui Maiorescu din cauza unor criterii confuze care domneau în cultura română, ea constituie și astăzi o exigență firească, deoarece simpla prezență a unei cărți literare în librării nu însemnează și acceptarea ei estetică imediată.

Dacă am avea în vedere numai numărul mare de plachete de versuri publicate în țara noastră în fiecare an, ar fi un argument suficient pentru justificarea criticii judecătorești, capabilă să scoată la suprafață dintr-o masă anonimă de poeți care scriu corect pe acela care reprezintă valori autentice de prim ordin. Așadar, deși este privită de unii ca un fenomen perimat, critica judecătorească este solicitată astăzi de însuși statutul de existență

al scriitorilor din toată lumea, deoarece ei fiind din ce în ce mai numeroși nu se pot detașa, cel puțin o anumită vreme, din plasma anonimă a autorilor de serie.

Numai în măsura în care critica judecătorească sau critica de valoare duce la stabilirea unor ierarhii literare cît mai adecvate critica explicativă sau critica de interpretare va găsi un spațiu larg de inițiativă, ajungînd la o adevărată atitudine de mediere între autor și public.

S-ar putea spune că anumiți critici de largă audiență în unele țări, ca Roland Barthes, J. P. Richard sau Georges Poulet au renunțat la menirea inițială a criticii de a emite judecăți de valoare și s-au dedicat în exclusivitate explicării mecanismului intern al operei sau detectării unor teme și motive specifice, destinate să ducă la definirea unui univers literar. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că asemenea critici discută cu precădere doar opera unor scriitori de multă vreme consacrați, critica de semnificații pe care o practică fiind după părerea noastră posibilă numai în asemenea situații.

Un critic adevărat este în primul rînd un bun diagnostician literar și dacă George Călinescu a ajuns să beneficieze repede de o mare autoritate pe plan național, faptul acesta ni se pare că rezultă mai ales din capacitatea sa excepțională de a intui valoarea reală a unei opere și de a o demonstra fără nici o reticență. Autoritatea morală a unui critic se configurează astfel ca un derivat direct al capacității de recunoaștere și promovare onestă a unor valori și totodată a îndrăzelii de a respinge ferm impostura. Criticul unui grup bazat pe relații paraliterare se condamnă singur să nu fie exponentul valorilor patriei sale, al culturii naționale în care este integrat, ci propagatorul unor fenomene periferice. De

aceea, ni se pare citeodată straniu alteori ilariant faptul că unii critici care scriu despre Eugen Barbu nu scriu și despre Marin Preda, sau exegeții operei lui Preda îl eludează pe celălalt romancier român contemporan în numele unor criterii care nu au nimic comun cu autentică afinitate electivă. Nimeni nu neagă prezența unor factori subiectivi în exercitarea actului critic. Anatole France spunea răspicat că „*nu există critică obiectivă, așa cum nu există artă obiectivă...*“, iar Baudelaire susținea că „*critica trebuie să fie parțială, pasionată, politică, făcută prin urmare dintr-un punct de vedere exclusiv...*“ Dar subiectivitatea criticii presupune intervenția altor factori decât cei privitori la relațiile cotidiene dintre critici și scriitori, iar *critica de susținere* în accepțiunea pe care i-o dădea Thibaudet se bazează pe vocația ascetică a promovării unor valori, nu pe afinități de ordin extraliterar. Claude Edmond de Magny afirma pe bună dreptate că „*criticul nu este nimic altceva decât un cititor serios pentru care opera literară nu reprezintă o simplă abstracțiune trecătoare, ci o trăsătură, un reper, o mărturie a vieții spirituale lăsată de scriitor*“.

Pentru un critic o carte reprezintă astfel semnele spiritualității unui popor, universul de viață al acestuia, ea fiind deci o expresie literară controlabilă cu o anumită realitate dată.

Trăim într-o epocă caracterizată prin *policentrism cultural*, când nici o țară și nici o cultură unică nu pot deține o funcție hegemonică în lume. În acest context, literatura exprimă și ea un anumit etos național, așa cum și critica este produsul unui moment social-istoric specific, nu un simplu discurs secund abstract, lipsit de contingente cu realitatea vremii.

De aceea, criticul diagnostician se întâlnește în mod firesc cu criticul de direcție și orientare, ca și cu acela care prospectează noile valori. În țara noastră, critica are rangul unei adevărate instituții sociale. Diversificată, receptivă la nou, critica noastră literară are rolul de a promova toate marile valori ale culturii românești, înscriindu-le astfel în sfera ierarhiilor lor firești și deschizându-le printr-o patetică susținere drumul spre universalitate.

În istoria artei și culturii ideea de *modern* sau de *modernitate* este în mod firesc asociată cu aceea de *nou*, spiritul modern fiind caracterizat în primul rînd prin capacitatea de detectare a unor fenomene *inedite* din actualitate. Dacă dicționarele etimologice ale limbilor române atestă existența foarte îndepărtată în timp a acestui cuvînt, ideea de *modernitate* în literatură este de dată mai recentă, cunoscuta polemică dintre *clasici* și *moderni* din epoca luminilor fiind cel dintîi simptom de emancipare de sub o anumită tutelă, întreținută de anumite spirite conservatoare. Pe această cale devine mai limpede faptul că opoziția *clasic-modern*, asociată cu diverși termeni pînă la triumful romantismului, traducea în ultimă instanță pe plan artistic o antinomie mult mai largă, cum este aceea dintre *vechi* și *nou*.

Pledînd pentru *modernitate*, oamenii de litere animați de un anumit spirit de emancipare de sub teroarea unor *modele* sterile susțineau această năzuință prin anumite argumente desprinse din sfera unei concepții mai generale despre lume, fundamentată pe ideile de *evoluție* și *progres*. În felul acesta în fața apărătorilor unei filozofii *fixiste* pentru care și arta însemna o continuă repetare de evenimente integrate în aceleași canoane de expresie,

exponenții spiritului modern demonstau că și literatura, ca și alte forme ale vieții și ale gândirii, era într-o continuă dezvoltare, *progresul* în artă însemnând încă din sec. al XVIII-lea dreptul acesteia de a se conexe cu *revoluția contemporană*. Proclamarea *receptivității* față de *actualitate* și mai ales față de ceea ce este *nou* în peisajul unei actualități eterogene a ajuns să fie asociată cu aceea de valoare. Considerată ca posibilă, în numele unor argumente ca acelea de *evoluție* și *progres*, o operă modernă este astfel investită cu scopul de a proclama *noul*, care definit atît pe planul *expresiei*, cît și prin *conținutul informațional*, se înscrie într-un spațiu estetic ce permite să se spună despre ea că este mai *bună*, mai *valoroasă* decît alte scrieri mai *vechi*, ce au ajuns să se perimeze.

Evident că atunci cînd opoziția *vechi-nou*, *clasic-modern* a ajuns să se suprapună în mod necritic cu aceea de *nonvaloare-valoare*, confuzia judecăților estetice a crescut și Goethe a simțit pe bună dreptate nevoia unei rectificări fundamentale în exercitarea actului critic cînd a discutat antinomia *clasic-romantic*.

Delimitările acestea de concepte care s-au produs pe parcursul timpului demonstrează însă că ideea de modernitate nu reprezintă sigilul unic al unei anumite epoci istorice. Dialectica dintre *vechi* și *nou* pune în lumină un proces permanent care vizează arta și literatura, gîndirea filozofică, comportamentul, îmbrăcămintea, modul nostru de gîndire în ultimă instanță și de integrare într-o existență care reprezintă o continuă devenire. Transferat pe planul artei, acest criteriu demonstrează că Molière este mai modern decît Plautus sau Lope de Vega, că Racine este mai modern decît Corneille, că Victor Hugo este mai modern decît Boileau, că Balzac este mai modern

decît Victor Hugo, că Baudelaire este mai modern decît Hugo şi așa mai departe. Dar aceasta nu înseamnă că valorile mai recente le anulează pe cele mai vechi.

Ideea de modernitate reprezintă astfel o aspirație continuă a spiritului omenesc, iar în creația literară capătă în fiecare epocă alte aspecte. Realizată uneori prin fenomene de *ruptură*, iar în cele mai frecvente și fericite cazuri de *integrare* a tradiției în noi forme de expresie și gândire, destinate să reprezinte o altă realitate, profund modificată prin raportare la alta mai veche, ideea de *modernitate* în creația literară nu poate fi însă întotdeauna asociată cu aceea de *valoare*. În istoria literaturii au existat suficiente experimente cum au fost acelea ale futuristilor și suprarealiștilor, iar astăzi ale adepților *poeziei concrete*, care nu s-au soldat cu realizarea unor opere autentice, marca modernității acoperind în asemenea cazuri o modă zgomotoasă, nesusținută de talente viabile.

Prin însăși forța sa de seducție, actul de modernitate în artă polarizează multe interese, putîndu-se converti într-o *modă tiranică*, capabilă să umbrească alte fenomene autentice de creație. Moda se poate produce o dată cu lansarea unor *opere fundamentale* care, prin repetarea excesivă a unor canoane de scriitură generează *saturația*, așa cum se poate realiza și prin redescoperirea tirzie a unor scriitori, care ajung să fie prezentați ca niște anticipatori ai unor *fenomene moderne recente*. Moda Kafka s-a produs după război, iar Jarry a ajuns să fie reevaluat după succesul teatrului absurd care, luptînd împotriva unor canoane învechite, a impus altele ce la rîndul lor urmează să fie înlocuite tot în numele modernității.

Corelată cu o anumită conjunctură social-istorică, ca și cu dezvoltarea organică a fiecărei culturi naționale,

modernitatea în artă nu poate rezulta din simple acte de *mimetism*, de supunere pasivă la o anumită modă literară.

În fiecare arie de cultură acționează anumiți factori specifici, există o anumită realitate caracteristică, un anumit *etos*, în funcție de care se definește modernitatea unui fenomen literar ca un act firesc de progres sau ca un *corp străin*, care nu poate fi asimilat. A fi modern însemnează, așadar, a avea acea disponibilitate spirituală de integrare în evoluția culturii naționale, a căuta în actualitatea atât de complexă a patriei acele elemente noi care definesc aspirațiile unui popor, căile de evoluție firească a gândirii și forței sale spirituale. De aceea modernitatea autentică însemnează opțiunea lucidă, discernămint critic și patosul luptei pentru noul plin de semnificații.

De la începutul existenței sale, biografia a fost concepută ca o *descriere* a unei *vieți*. Însuși termenul original care desemnează acest gen de scrieri (bios = viață, graphein = a descrie) este semnificativ în acest sens. El s-a încetățenit însă relativ târziu în cele mai multe culturi europene. Jan Romein precizează că acesta a apărut pentru prima dată în cultura engleză în anul 1683 cu prilejul traducerii lui Plutarch de către poetul John Dryden. În limba germană, termenul este atestat în 1709, iar în franceză a fost acceptat de academie abia în 1762. Atenția biografilor din antichitate nu s-a îndreptat însă niciodată spre descrierea unei vieți obișnuite. Flavius Filostratus a descris *Viața sofistilor*, Plutarch a realizat *Viețile paralele*, Cornelius Nepos a lăsat posterității o operă celebră *Despre viețile oamenilor iluștri*, iar evul mediu a adus pe prim plan o imensă suită de *hagiografii*, impregnate de spiritul teologal al vremii.

Este astfel foarte evident faptul că biografiile din anumite epoci s-au preocupat cu precădere de descrierea unei *vieți exemplare*, trăită într-un mod spectacular. Personajul care intra în atenția biografului putea să fie un împărat celebru, ca Alexandru Macedon, un filozof care a cîștigat stima posterității, ca Socrate sau un om sanc-

tificat a cărui viață a fost convertită într-o adevărată legendă. Dar dacă viața oamenilor iluștri, a eroilor și a martirilor a constituit o preocupare constantă a celor dinții biografi, dintre care unii din școala de la Alexandria sau Atena au trăit cu câteva secole înaintea erei noastre, viața creatorilor de artă a devenit obiectul unor asemenea cercetări relativ târziu. Se știe doar că Boccacio a realizat o biografie a lui Dante în 1360, iar *Viața pictorilor, a sculptorilor și a meșterilor zidari* a fost scrisă de Vasari în jurul anului 1530. Cîmpul investigațiilor biografice se extinde însă masiv în secolul luminilor și apoi în veacul al XIX-lea. Avînd la început o finalitate istorică, la care s-a adăugat pe parcursul evoluției sale un evident fundal etic și politic, biografia a ajuns să rețină atenția criticilor și a istoricilor literari, care își propun să interogheze viața publică și intimă a scriitorilor pentru a obține în cele din urmă anumite explicații privitoare la semnificația operei. În felul acesta concepuse doctorul Johnson *Viețile poezilor*, pe această cale va evolua mult mai târziu și într-o manieră mult mai subtilă critica biografică cultivată de Sainte-Beuve, Taine, Brandes, P. Bourget, R. Rolland și alții. Începînd prin a fi un fel de *curriculum vitae* cu caracter public a unui împărat, tiran, erou, scriitor etc., biografia literară ajunge să se definească ca un gen specific de cercetare al cărei obiect este destinul unui om deosebit, legenda sa, masca sa publică și imaginea sa intimă. Emil Ludwig, Ștefan Zweig, André Maurois reprezintă doar câteva nume mai cunoscute dintr-o amplă suită de maeștri ai genului. Adepții biografiei literare și apoi aceia ai criticii biografice caută cu tenacitate documente privitoare la viața scriitorilor studiați, cercetează corespondența acestora, jurnalele intime, atunci cînd există, mărturiile contemporanilor,

actele școlare etc., pentru a izbuti să lumineze dintr-un anumit unghi de vedere relația dintre viața cotidiană a unui creator și opera sa. Evident că multe scrieri de acest gen s-au constituit ca o aglutinare de evenimente și informații care reconstituie din *exterior* destinul unui creator de artă. Chiar dacă nu mărturisesc întotdeauna în mod direct, autorii acestor biografii pleacă de la premisa că între *viața* scriitorului și *opera* sa există un raport de *cauză-efect*. Dar cum această conexiune dintre anumite evenimente și viața unui om de litere nu poate fi întotdeauna demonstrată cu ușurință, adepții criticii biografice și-au deplasat pe parcursul timpului atenția de la modul acesta cantitativ, aparent obiectiv de reconstituire a unei vieți, spre itinerariul unei existențe trăite pe planul profund al conștiinței, spre explorarea unor reacții spirituale mai puțin evidente, provocate de unele traume aparent necunoscute. Dacă pentru Dilthey și Gundolf biografia a reprezentat *istoria unei formații, diagrama spirituală a unei deveniri*, pentru critica contemporană aceasta a căpătat o semnificație foarte diversă. Adepții principiului că opera literară reprezintă un *act de ruptură* față de personalitatea autorului ajung la concluzia că dorința de căutare a unor chei biografice într-un text literar este aberantă. În cartea sa, *Contre Sainte-Beuve*, Proust respinge *critica biografică* pornind de la premisa că opera „*este produsul unui alt eu decât acela pe care îl manifestăm prin deprinderile noastre în societate sau prin viciile noastre.*” Pentru temeiuri relativ similare, critica biografică nu era acceptată nici de Dragomirescu. Din cadrul școlilor actuale de critică, Roland Barthes s-a arătat de la început foarte sceptic față de utilitatea cercetării biografiei în maniera tradițională. Compromisă în unele cazuri prin degradarea sa în *hagiografie*, sau în

patografie, critica de acest gen a început să beneficieze de un interes mai mare în ultimii ani prin metamorfizarea unei ramuri a acesteia în psihobiografie. Trebuie să semnalăm însă de la început faptul că resuscitarea interesului pentru *psihobiografie* s-a produs mai ales prin studiile unor cercetători care au contingentă mai mult sau mai puțin evidente cu psihanaliza. În toate aceste cazuri, informația biografică nu mai este cercetată ca un fapt în sine, ci prin rezonanța pe care poate să o aibă în straturile mai adânci ale conștiinței, de unde se răsfringe în imaginația creatoare a artistului. Ultima carte a lui Dominique Fernandez *L'arbre jusqu'aux racines* (1972) are un capitol intitulat *Introduction à la psychobiographie*. El nu reprezintă doar o pledoarie pentru acest gen de critică, ci și o tentativă de realizare a unei metodologii specifice. Dominique Fernandez pleacă de la convingerea că omul este la baza operei sale, dar acesta nu poate fi înțeles decât prin intermediul creației concrete. Privită din acest unghi de vedere, *psihobiografia* reprezintă „studiul interacțiunii dintre om și operă”. Sesizarea acestei unități nu se poate produce decât prin cercetarea „motivațiilor inconștiente”. Deplasarea atenției de la *biografia exterioară* spre cea *interioară* duce astfel la explorarea exclusivă a unor traume, care reapar în actul de creație atât prin conținutul latent al operei, cât și prin modul de structurare a acesteia. Construcția organică a operei sau caracterul său fragmentar, revenirea frecventă a unor teme sau cuvinte etc. reprezintă indicii ce trimit spre o *biografie încărcată* cu anumite *traume latente*. Evitând cu grijă faptele și actele de comportament conjunctural, ca și ideea determinismului total al evenimentului biografic traumatizat, Dominique Fernandez are meritul de a încerca să definească principiile

unei metodologii apte să lumineze într-un mod mai profund raportul dintre autor și opera sa. Dar neajunsurile *psihobiografiei*, așa cum sînt concepute de acest cercetător, ni se par totuși foarte mari. Cercetarea exclusivă a traumelor din copilărie și adolescență, preocuparea doar pentru relația inconștientă dintre evenimentul trăit și forma sa de manifestare duc la diminuarea excesivă a actului angajării directe a autorului în existență, ca și la eludarea studierii mesajului conștient al operei sale.

Dacă cercetarea *biografiei interne* ni se pare o necesitate firească pentru explicarea operei, cantonarea în *psihobiografie* nu reprezintă decît o soluție parțială de reanimare a unei metode amenințate de perimare.

Din timpurile cele mai îndepărtate și pînă astăzi, creația literară a fost impulsionată și, uneori, orientată în anumite direcții, în urma declanșării unor evenimente istorice sau strict biografice, care au avut un evident ecou în conștiința scriitorilor.

Așa a luat ființă pe diferite meridiane ale globului o imensă *literatură evenimentială*, o literatură a marilor și micilor circumstanțe istorice, ca și *poezia ocazională* de care Goethe vorbea cu mult entuziasm. Dar, sensul pe care poetul german îl dădea conceptului de poezie ocazională, nu este de natură să genereze nici un fel de confuzii. Literatura de acest gen nu poate fi confundată cu imnurile aulice superficiale ale unor poeți de curte, nici cu reacția formală la anumite fapte, nefiltrate prin zonele cele mai adînci ale unei autentice conștiințe civice. Literatura patriotardă a unor mediocri poeți din trecut este ilustrativă în acest sens. Versurile ocazionale ale lui Voltaire, destinate unor doamne din înalta societate, nu au putut fi nici ele salvate de geniul și verva marelui scriitor francez.

Raportul dintre creator și eveniment presupune o imensă tensiune interioară, fie că este vorba de o opțiune pentru sensurile acestuia, fie că este vorba de un act de

respingere. Atunci cînd evenimentul este îndepărtat, el poate căpăta în conștiința scriitorului aura unui mit cu profunde semnificații. Noi nu știm practic foarte multe lucruri despre căderea Troiei, iar unii istorici înclină să creadă că războaiele grecilor prilejuite de conflictele cu cetatea adversă nici nu au avut loc. Dar Homer, cu geniul său, le-a conferit valoarea unor evenimente mitice, intrate în muzeul imaginar al culturii universale.

Cruciadele și luptele spaniolilor cu maurii au generat de asemenea o imensă literatură epică de valoare universală, poemele lui Ariosto și Tasso, *Cîntecul Cidului*, ca și alte cîntece de gestă, fiind mărturia evidentă a modului în care scriitorii din diverse epoci au transformat *evenimentul istoric* într-un *eveniment literar*.

Bineînțeles că atitudinea creatorilor față de un eveniment care capătă o semnificație mitică majoră poate fi foarte diferită, varietatea comportamentului față de un fapt istoric real fiind determinată de concepția literară și filozofică a acestora. Sensurile pe care le-a căpătat procesul și condamnarea la moarte a Ioanei d'Arc în creația literară sînt elocvente. Dacă Shakespeare și Voltaire o denigrează în numele unei anumite filozofii sau mentalități, Schiller convertește actele eroinei franceze într-un fermecător mit de coloratură romantică, iar alți scriitori de mai tîrziu, ca Anouilh, B. Shaw și Brecht, demitizînd evenimentul, păstrează semnificațiile istorice naționale și sociale cele mai profunde.

Atitudinea aceasta de opțiune pentru un eveniment sau de neaderare capătă însă o expresie și mai pregnantă în etapa unor mari confruntări istorice, cînd destinul unor popoare sau al lumii întregi este angajat de declanșarea și consecințele acestuia. Din această perspectivă trebuie privit ecoul pe care l-au avut în creația

literară revoluțiile burgheze din veacul trecut Comuna din Paris, Marea Revoluție din Octombrie, ca și alte mișcări revoluționare din epoca noastră.

Versurile lui Lamartine, Hugo și Heine, întreaga literatură generată de revoluția de la 1848 în țara noastră, *Poemul lui Octombrie* de Maiakovski reprezintă doar o infimă parte din literatura generată de marile evenimente revoluționare care au avut o largă audiență pe toate meridianele globului. Trebuie să precizăm cu acest prilej că marile evenimente din istoria patriei noastre, ca și acelea cu o rezonanță mai largă, au găsit întotdeauna un profund ecou în creația literară românească. Dacă cronicarii au consemnat cu fidelitate evenimente vechi și contemporane lor, faptul este firesc, fiind determinat de natura specifică a operelor lor. Dar, de la Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu și Coșbuc pînă la Arghezi, Stancu, Beniuc, Jebeleanu și Nichita Stănescu, poezia a rămas seismograful cel mai sensibil pe care s-au imprimat pentru eternitate evenimentele care au angajat destinul întregului nostru popor.

Faptul acesta impune să ne îndrumăm atenția spre biografia intelectuală a scriitorului, spre sondarea conștiinței sale civice în confruntarea cu marile evenimente. Există oameni de litere care, mai ales în perioade de aparentă acalmie, pledează pentru dezangajarea literaturii, pentru orientarea ei spre explorarea micului fapt cotidian. Retragera romanului din fluxul marilor evenimente este astfel susținută atît de Natale Sarraute, cit și de A. Robbe-Grillet. Iar cînd acesta din urmă încearcă să se apropie de formula romanului unui eveniment semnificativ, în *Proiectul unei revoluții la New York*, totul se convertește într-o ridiculă caricatură.

Există de asemenea unii critici contemporani care în mod programatic renunță să examineze creația literară prin raportarea la marile evenimente care au putut să o influențeze. Critica tematică, cultivată de J. P. Weber, ca și psihocritica, promovată de Ch. Mauron, reprezintă o evidentă orientare spre detectarea faptului mărunț, a evenimentului banal, cu o funcție traumatizantă, produs în anii copilăriei, dar prelungit prin ecoul său inconștient în întreaga creație a unor oameni de litere. Interesul exclusiv al unor asemenea critici pentru evenimentul infantil a făcut ca să descifreze în operele scriitorilor doar prezența unor teme minore ca *pasărea moartă* sau *orologiul*, determinate de căderea unui poet într-un bazin cu apă în anii copilăriei, sau de existența unui anumit ceas în casa părintească. Modul acesta de interpretare a evenimentului și a ecoului său în operă printr-o *biografie obsesională încărcată* duce la o evidentă sărăcire a sensului acesteia și la eludarea temelor sale majore.

Noi nu excludem prezența sau ecoul unor evenimente strict biografice în creația literară. Se știe doar că dacă Flaubert nu ar fi luat act de povestea tragică a lui Delphine de la Marre, în momentul în care se părea că eșuase cu tentația Sfintului Anton, nu ar fi scris *Madame Bovary*. Este de asemenea cunoscut faptul că Stendhal pleacă în *Roșu și Negru* de la un caz real, care l-a impresionat în mod profund, iar Goethe aduce în *Werther* bogate implicații autobiografice. Este de asemenea limpede faptul că sentimentul pe care Baudelaire l-a avut pentru mama sa a găsit un ecou incontestabil în unele poezii ale sale. Se știe, în același timp, că în 1861 se găseau la Bruxelles trei oameni foarte diferiți, Hugo, Tolstoi și Prudhon. Dar, studierea bătăliei de la Waterloo, pe fondul unei biografii intelectuale diferite, a condus de

asemenea la rezultate deosebite. Nu putem să trecem cu vederea constatarea că preocuparea pentru eveniment, întâlnită la unii scriitori influențați de fenomenologie și existențialism, a dus într-o anumită etapă la o preocupare excesivă pentru ceea ce filozofia existențialistă numea *situația-limită*, metafizica evenimentului fiind astfel pregnantă.

Dar, suferințele produse de cel de-al doilea război mondial, lagărele de concentrare și tot cortegiul de crime care a urmat i-a determinat chiar pe scriitorii care erau exponenții acestei filozofii să se apropie de evenimentele reale, considerate drept *situații-limite*. Unele romane scrise de Malraux, Sartre și Camus, ca și unele piese de teatru ale lui Sartre sînt ilustrative în acest sens.

Literatura marilor evenimente, realizată pe parcursul timpului, este o literatură a unor conștiințe angajate. Scriitorii foarte diferiți care au reprezentat în romanele lor ororile ultimului război ca Böll, Mallaparte, Mailer, ca și aceia care au reconstituit tragedia universului concentraționar ca Erich Maria Remarque, au realizat acest act de angajare față de popoarele lor și față de umanitate.

Epoca în care trăim este și ea brăzdată de evenimente atât de tragice, încît faptul cotidian din Blafra sau Vietnam a devenit mai puternic și mai impresionant decît orice literatură de ficțiune.

Literatura mare a epocii noastre este și ea o mărturie a marilor evenimente, iar scriitorii contemporani devin adevărați cetățeni ai lumii prin această deschidere spre înțelegerea sensurilor marilor evenimente actuale.

În istoria culturii europene, biografia concepută ca o modalitate riguroasă de descriere a vieții unor mari personalități, reprezintă un gen amplu, cultivat atât de scriitori și filozofi, cât și de oamenii de știință. Într-o excelentă carte despre *Biografie* (1948), profesorul Jan Romain analizează diverse opere de acest gen pentru a pune în lumină metamorfozele pe care le-au înregistrat pe parcursul timpului. De la Flavius Philostratus, Plutarch, Tacit și Suetoniu pînă la Johnson, Taine, Bourget, conceptul de biografie se lărgeste mereu, însumînd astfel date din ce în ce mai diverse și numeroase despre viețile unor oameni iluștri.

În felul acesta, biografia pur istorică începe să se desprindă de cea literară care se constituie ca un gen specific. Rigoarea referințelor documentare nu înlătură însă preocuparea din ce în ce mai insistentă pentru formația intelectuală, comportamentul civic, datele de caracterologie. Portretul fizic al unui autor se conjugă cu cel moral și psihologic, iar dimensiunile unei mari personalități sînt reconstituite ca un proces situat într-o complexă devenire.

Drumul spre biografia modernă a fost deschis de G. Brandes cu masiva sa carte despre Voltaire, dar expo-

nenții cei mai cunoscuți ai genului în primele decenii ale veacului nostru sînt Emil Ludwig cu *Goethe* (1919), Ștefan Zweig cu *Trei maeștri* (Balzac, Dickens, Dostoievski) și André Maurois cu *Ariel sau Viața lui Shelley* (1923). Constituindu-se ca o reacție individuală față de documentele și mărturiile care duc la definirea unei personalități umane, biografia literară reprezintă un act foarte variat de fuziune între imaginația profund subiectivă a cercetătorului și faptul obiectiv ce se cere interpretat. În felul acesta se clarifică diferența între biografia romanțată a unui scriitor și biografia literară, scrisă cu darurile unui autentic creator. În această categorie se situează, după părerea noastră, genul de biografie cultivat de André Maurois, deși de la cărțile sale despre Shelley și Byron pînă la cele despre George Sand (1952), Victor Hugo (1954) și Balzac (1965) distanța este foarte mare.

În toate cărțile lui André Maurois de această natură accentul cade pe *viața spectaculară*, compusă din cele mai diverse peripeții, pentru ca în cele din urmă să se configureze foarte limpede traiectul unei existențe. În ultimele sale biografii despre George Sand, Victor Hugo și Balzac, viața văzută ca spectacol tragic, hilar sau banal este în mod fericit completată cu traseul unei existențe privită ca o *devenire*. În acest scop, autorul pune la contribuție cele mai variate documente din care reține mărturii de credință, acte intime de comportament, manifestări civice, detalii caracterologice, elemente de formație intelectuală. În această manieră este realizată *Lelia sau Viața lui George Sand*. De la arborele genealogic care unește date variate și scandaloase și anii de formație, pînă la primele acte de afirmare literară, contacte cu scriitorii și poemul marilor iubiri, personalitatea lui George Sand care unea

îndrăzneala și inițiativa bărbătească cu sensibilitatea feminină, este definită pe cele mai variate planuri. Dacă elementul spectacular este și aici foarte accentuat, trebuie să precizăm că nu lipsește interesul pentru atitudinea umanistă a scriitoarei, nici informațiile despre contactul său cu mișcările revoluționare ale vremii. Scrisă cu vervă și talent, biografia despre George Sand se citește cu plăcere și interes, măsura totală a priceperii autorului fiind însă oferită de *Prometeu sau Viața lui Balzac*.

În anul 1971 a apărut în Editura Horst Erdmann o semnificativă culegere de profesii literare de credință ale unor cunoscuți scriitori germani contemporani, intitulată *Warum ich schreibe*. Prezintă și în cadrul unor ample dezbateri internaționale, interogația insistentă a scriitorilor asupra motivației funcționalității creației literare ni se pare elocventă pentru o epocă în care literatura nu mai este privită doar ca o expresie a unei inspirații misterioase, ci ca un act lucid de angajare a autorului față de cititorii din țara sa, ca și față de întreaga omenire.

Confrunțați cu anumite evenimente istorice și social-politice traumatizante, puși în fața unor idei și orînduiri sociale diferite, impulsionați de însuși contextul lor specific de existență să opteze pentru anumite principii de ordin politic, filozofic sau literar, cei mai mulți scriitori contemporani simt nevoia să se autodefinească, să-și precizeze atitudinea față de marile probleme, ale epocii în care trăim.

Motive de natură foarte diferită fac ca mitul scriitorului alienat în existență, încrezător în ideea că opera sa este expresia unui spirit creator spontan, lipsit de contingente cu epoca, să fie pe cale de dispariție.

În prefața culegerii *De ce scriu*, prozatorul și eseistul german Walter Jens observa pe bună dreptate că scriitorii contemporani pun un accent din ce în ce mai puternic pe *travaliul artistic*, pe capacitatea de *autoprogramare* a autorilor în vederea realizării unor opere destinate să îndeplinească o funcționalitate publică precisă. Cetățean al unei țări, exponent al unor idei politice, adept al unei anumite orînduiri sociale, scriitorul contemporan nu mai apare decît în cazuri excepționale ca un spectator impasibil al epocii în care trăiește. El devine din ce în ce mai convins de faptul că opera sa reprezintă un act de participare la realizarea unui ideal sau de respingere a unor false valori. Reflecțiile creatorului asupra sensului scriiturii sale reprezintă astfel dovada cea mai elocventă asupra modului său de angajare în existență.

De aceea, culegerea de mărturisiri literare pe tema *de ce scriu*, realizată de Richard Salis, constituie un patetic examen de conștiință, o spovedanie publică lucidă a unor scriitori cu o formație foarte diversă care trăiesc nevoia acută a precizării rolului lor în contemporaneitate. De la Alfred Andersch, Stefan Anders, Horst Bienek, Heinrich Böll, Günter Eich, Günter Grass, Karl Krolow pînă la Siegfried Lenz, Hanz Werner Richter, Paul Schallük, Wolfgang Weirauch etc., asistăm la exprimarea unor reflecții de ordin social, filozofic, etic sau psihologic, care vizează procesul de creație, finalitatea operei literare, relația dintre scriitor și cititor, ca și comportamentul acestora față de lumea în care trăiesc. Pentru unii dintre scriitorii menționați, literatura reprezintă un angajament social sau etic față de contemporani, pentru alții opera de artă însemnează autocunoaștere și nevoie de comunicare iar, cîteodată, un simplu act de eliberare de o anumită tensiune psihică internă.

Este simptomatic faptul că estetismul pur sau viziunea creației literare ca un act gratuit reprezintă în rîndul acestor scriitori o opțiune extrem de rară. Alfred Andersch, de pildă, mărturisește fără nici o reticență : „Orice scriitor de o anumită însemnătate se ocupă în opera sa cu problemele social-politice ale timpului său.“ Și dacă Horst Bienek respinge în mod tranșant literatura cu efecte propagandistice, pentru considerentul că nu ar avea înclinație pentru aceasta, Günter Hinz declară opțiunile sale politice și literare în mod public : „Nu scriu pentru Krupp sau pentru Thyssen... nu sînt lipsit de spirit partinic, așa cum știți cu fiecare rînd scris, fac politică... Sînt un proletar și scriu pentru proletari, iar cuvîntul meu trebuie să fie o armă în lupta de clasă“.

Pentru mulți dintre scriitorii germani, ideea de angajament are un caracter mai general. Heinrich Böll, bunăoară, privește finalitatea literaturii prin capacitatea autorului de a o face să fie împărtășită de public. Potrivit concepției sale : „Cine se exprimă prin scris și face ca scriitura să fie publicată, este prezent alături de noi și cine este prezent aici, este un ins angajat, pentru faptul că trăiește“. Nu lipsesc din această culegere nici mărturisirile de credință care sînt doar expresia unui umanist vag și abstract. Și dacă Stefan Anders, de pildă, declară că tema constantă a tuturor operelor sale este omul, el nu ezită să adauge că nu este „un contemporan angajat“, un moralist, ci doar un *spirit mitic*.

Nota dominantă a acestui volum este însă dată de adeziunea lucidă a scriitorilor la ideea că omul de litere și opera sa îndeplinesc o anumită funcție civică. Cetățeni ai patriei lor, mulți dintre scriitorii menționați se consideră în același timp cetățeni ai întregii omeniri, dată

fiind funcționalitatea largă pe care o acordă creației literare.

Expresie autobiografică, dialog cu contemporanii, mărturie asupra unei epoci, pledoarie pentru anumite idealuri, opera literară este investită astfel de scriitorii prezenți în culegerea *Warum ich schreibe* cu semnificații foarte variate. Toate aceste mărturisiri reprezintă modul de angajare publică sau intimă a scriitorilor menționați, constituindu-se ca o parte a conștiinței universale despre literatură, în constelația marilor evenimente istorice și sociale, determinate de evoluția civilizației moderne.

Rezonanța publică a operei literare, funcționalitatea sa socială, în ultimă instanță, este asigurată printre altele și de sensul mesajului pe care aceasta îl transmite. De la Homer, Sofocle și Euripide pînă la Dante, Goethe, Hugo sau Camus, Sartre, Rebreanu, Zaharia Stancu și Eugen Barbu, constatarea aceasta este confirmată de cele mai diverse opere intrate în patrimoniul culturii universale. De aceea credem că J.P. Sartre se găsește într-o profundă eroare atunci cînd investește doar scrierile în proză și într-o oarecare măsură teatrul cu o anumită finalitate social-politică sau morală, în vreme ce poezia prin statutul ei specific de comunicare i se pare incompatibilă cu o asemenea cerință.

Dar eficiența mesajului unei opere literare presupune și o anumită „*alianță ideologică*” între scriitor și public, coeficientul mai mare sau mai mic al acesteia fiind determinat de factori de ordin social-politic, ca și de gradul de evoluție culturală al receptorului, care este și el istoricește determinat.

Cu foarte puține excepții, marii scriitori ai lumii nu și-au conceput operele ca niște monologuri solitare, destinate să reprezinte, cum spunea Maurice Blanchot, doar

o „absență prezentă“. Ni se pare astfel simptomatic faptul că niște teoreticieni contemporani ai culturii ca Wellek și Warren, care nu au formația unor intelectuali profund angajați, nu ezită să afirme că literatura reprezintă o adevărată „*instituție socială*“. Este cunoscut doar faptul că deși creația literară durează în primul rînd prin valoarea sa estetică, aceasta nu poate fi percepută ca un fenomen în sine, ci ca o sumă de elemente informaționale care se constituie ca un univers complex al unei opere de artă, întotdeauna *datată* în timp.

Emile Hennequin observase de multă vreme faptul că orice operă trebuie considerată ca o sumă de *semne* ale realității care transmit informații de ordin estetic, istoric, social, etc etc.

Dar discutarea semnificațiilor morale ale creației literare nu trebuie să ducă la supunerea ei unor criterii rigide, care prin însuși statutul lor să fie absolut străine sau nimicitoare pentru aceasta. Atunci cînd poezia lui Baudelaire, T. Arghezi sau unele romane ale lui Eugen Barbu au fost supuse unor asemenea principii de evaluare, procesul făcut intenționalității scriitorului a fost eronat pentru că funcția publică a literaturii a fost și ea înțeleasă în mod greșit.

Poetica de factură clasică din toate epocile ne-a familiarizat cu ideea suprapunerii dintre *bine*, *adevăr* și *frumos*, care s-a impus ca un deziderat necesar pentru opera de artă. Din antichitate și pînă în secolul luminilor, dezideratul acesta apare ca un leit-motiv, care a reținut în aceeași măsură atît atenția esteticienilor, cît și a scriitorilor. Platon concepe frumosul ca o cale ce duce spre contemplarea ideilor eterne, fapt care implică și înțelegerea ideii de bine. La Aristotel echivalența dintre *bine*,

adevăr și *frumos* este deosebit de pregnantă. De altfel, absența semnificației morale a operei de artă nu ar fi făcut posibil fenomenul de „*catharsis*“, spectacolul tragic oferit de unele piese de teatru avînd rolul să stirnească *mîla* și *groaza*.

Este cunoscut de altfel faptul că nici scriitorii din antichitate și nici alții de mai tîrziu nu au conceput creația literară ca un simplu act de amuzament. Îmbinarea dintre *plăcut* și *util* a reprezentat un deziderat care s-a prelungit din antichitate pînă în anii de debut ai romantismului. Funcția civică cu care îi investește Horațiu pe poeți, corelată cu cea *profetică*, exprimată de romantici, reprezintă două deziderate aparent diferite. Dar punctul lor de convergență se produce cel puțin pe planul finalității morale a artei.

Dar pe parcursul evoluției culturii și a gîndirii estetice s-au configurat unele situații, cînd supraevaluarea criteriului moral a dus la diminuarea semnificației celorlalți factori ce facilitează înțelegerea unei opere ca un fenomen global. În *Arta poetică* a lui Boileau, de pildă, problema echivalenței dintre *bine*, *adevăr* și *frumos* se pune relativ în aceiași termeni ca și în antichitate. Dar supradimensionarea funcției moralizatoare a literaturii l-a dus și pe acest exponent al clasicismului la o îngustare a specificității creației literare. Boileau pune însă în circulație o idee care ni se pare că își păstrează valabilitatea pînă în zilele noastre. După părerea sa, fizionomia morală a unui autor se prelungește într-o formă sau alta și în opera sa, un autor minat de anumite vicii putînd astfel să imprime și mesajului creației sale anumite implicații nocive.

Supraevaluarea funcției morale a literaturii poate avea și alte consecințe care rup echilibrul artistic al operei

chiar și atunci cînd intenția autorului este foarte lăudabilă. De la romanele lui Richardson pînă la unele opere ale lui Franz Werfel sau Agîrbiceanu, excesul de moralizare care a căpătat în unele cazuri și o anumită coloratură teologală, s-a produs în detrimentul valorii estetice a operei literare. Dar înțelegerea aceasta eronată a raportului dintre factorii care intră în componența creației artistice nu apare numai la scriitori, ci și la unii teoreticieni. Se știe doar că Rousseau nu recomanda copiilor lectura fabulelor lui La Fontaine, considerînd că aceștia ar fi deprins mai degrabă viciile ridiculizate de autor, nu lecțiile sale educative.

Dar ponderea acordată semnificației morale a literaturii, conjugată cu cea filozofică și social-politică, a sporit imens în epoca luminilor. Opera nu mai este privită doar ca o modalitate de amuzare și instruire a publicului, în maniera lui Molière sau Corneille, ci ca o *idee-forță*, ca un instrument complex de emancipare a ființei umane. Profesiunile de credință ale lui Voltaire, Diderot, Beaumarchais, Goldoni, Krîlov etc. sînt ilustrative în acest sens.

Semnificativ ni se pare, de asemenea, faptul că în cultura română din vremurile trecute, preocuparea aceasta a avut un caracter constant. Ea traversează opera lui Șincai și I. Budai-Deleanu, G. Bariț și I. Heliade Rădulescu, Alecsandri și Negruzzi, N. Iorga și Rebreanu. În-săși polemica dintre Gherea și Maiorescu, provocată de interpretarea comediilor lui Caragiale, pornea tot de la probleme de acest gen.

Dar în vreme ce literatura tradițională a veacurilor trecute demonstrează o atitudine relativ omogenă față de modul de înțelegere a finalității morale a creației artis-

tice, în arta modernă se produce o diversificare imensă a atitudinilor scriitorilor pe acest plan.

De la „*morală ambiguă*”, propagată de J. P. Sartre și Simone de Beauvoir, atitudinea împasibilă a lui Beckett față de spectacolul suferinței umane, amoralismul total din literatura lui Jean Genet sau neîncrederea în capacitatea de influențare a operei de artă asupra ființei umane, exprimată de G. Benn, putem descifra o scară diversă de opinii care duc la dezangajarea morală a artistului față de societate.

Mai mult, preocuparea pentru latura senzațională a operei literare, pentru documentul trăit, generat de scandal, a dus în ultimii ani în anumite țări din societatea de consum la o largă propagare a unei literaturi minore, care nu poate avea din nici un punct de vedere o influență binefăcătoare asupra publicului.

Piața literară din unele țări occidentale a ajuns astfel să fie invadată de tot felul de jurnale de închisoare ale unor hoți și ucigași de rind, de paginile memorialistice ale unor curtezane cu o viață dubioasă, totul fiind convertit într-o literatură comercială, propagată printr-o reclamă scandaloasă care pune adeseori în umbră marea literatură.

Valorile morale implicate în opera literară au și ele o determinare istorică și socială. Brecht a subliniat cu multă putere de convingere acest lucru. Mesajul artei lui Aragon, Eluard, Simonov, Șolohov, Hans Fallada, Thomas Mann, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Marin Preda etc. este sensibil diferit de acela al lui Goethe, Balzac, Tolstoi sau Rebreanu.

Etica lumii socialiste are o altă structură și finalitate, substanțial diferită de aceea din societatea de consum,

chiar dacă anumite idealuri generale se întâlnesc în operele majore ale scriitorilor din aceste două lumi.

Sensurile morale ale societății noastre trebuie însă apărate cu aceeași fermitate cu care le-au apărut clasicii pe ale lor, implicarea lor în creația literară românească actuală reprezentând o datorie fundamentală a scriitorilor noștri de azi.

În ultimii ani au apărut numeroase cărți în care se face procesul literaturii, încheiat de obicei cu concluzia că aceasta reprezintă un semn caracteristic al condiției umane. Pe această cale au evoluat discuțiile deschise de Sartre și S. de Beauvoir, în vreme ce M. Blanchot proclama în mod public *moartea literaturii, dispariția ultimului scriitor*.

Cartea lui Claude Roy, *Défense de la littérature*, îl înscrie pe autorul ei în tabăra criticilor raționaliști și umaniști, care privesc opera literară ca o necesitate morală și socială. Pentru eseistul francez, orice scriitor este o *absență* și o *prezență*. Folosind unele sugestii ale școlilor contemporane de psihanaliză, Claude Roy consideră că scriitorul se repliază dintr-o anumită realitate pe un plan imaginar, unde trăirea contactului cu lumea este mai intensă. Ieșirea din absență se produce prin operă, care este situată în existență, destinatarul ei fiind omul care citește. Acest *animal liseur* reprezintă condiția noastră umană, capacitatea de a citi, de a intra în contact cu cineva prin intermediul cărții, fiind semnul nostru de superioritate față de alte făpturi de pe planeta noastră.

Claude Roy este, de fapt, un apărător al literaturii de idei în care putem descifra marile adevăruri ale existenței. Reproșul care se face în mod curent unor flecari și mitomani, spunându-le că afirmațiile lor sînt *curată literatură*, reprezintă cea mai vulgară accepciune a acestui concept. Divertisment și act de responsabilitate, opera literară nu trebuie privită doar ca o emanație a unor personalități ieșite din comun. Pornind de la *teoria compensației*, numeroși critici cu cunoștințe de antropologie și psihanaliză au încercat să demonstreze că mari scriitori din toate epocile au avut diverse infirmități fizice și psihice, compensarea acestora traducându-se prin actul de creație. Spirit lucid, Claude Roy accentuează faptul că supralicitarea unor infirmități ale omului, insinuarea că acesta este un *peu torțu* constituie o absurditate, deoarece atîția oameni cu diverse grade de invaliditate nu scriu, nu creează nimic. Opera de artă este astfel o modalitate de participare la existență, o cale de comunicare cu ceilalți. Considerîndu-se uneori o excepție, creatorul literar se înscrie în marea matcă a umanității, avînd doar iluzia abaterii lui de la normalitate. Recunoașterea condiției de om și pentru celălalt partener din existență a fost proclamată de vechii gînditori chinezi și greci. Conchistadorii barbari de mai tîrziu nu au mai acceptat acest lucru.

Opera de artă este privită de Claude Roy ca un act de solidaritate între oameni. De aceea, autorul mesajului acesteia este un tip angajat, criteriul mesajului operei punînd în lumină utilitatea sau inutilitatea ei. Brecht scrie un *teatru util* care îndeamnă la acțiune. Beckett este un spirit fatalist și sumbru, un *autor inutil*. Genet scrie despre negri și servitoare, dar nu pentru a-i com-

pătimi, ci doar pentru a-și revela propria condiție de *paria* al societății.

Așezată sub semnul mesajului generos, cartea majoră este astfel pentru Claude Roy o operă de idei. În felul acesta, procesul literaturii, realizat cu un fin spirit dialectic de către eseistul francez, se încheie cu o pledoarie deschisă pentru o operă cu un mesaj îmbărbătător, umanist.

În ultimul deceniu, scrierile de sociologie literară se bucură de un interes din ce în ce mai sporit. Cărțile de istorie socială a literaturii, studiile de sociologie a teatrului și a romanului sînt din ce în ce mai mult solicitate în diverse arii de cultură de pe glob. Cercetători cu o formație foarte diferită, influențați de filozofia marxistă sau de alte principii umaniste, s-au consacrat în mod sistematic unor studii de acest gen.

După *Sociologia teatrului*, scrisă de Duvignaud și *Istoria socială a artei și literaturii* de A. Hauser, Michel Zeraffa a publicat o instructivă carte despre *Roman și societate* (1971) în care sînt abordate unele probleme fundamentale ale artei romanești dintr-o perspectivă sociologică.

Sociologul francez pleacă de la premisa că atît prin structura sa specifică, cît și prin destinația sa, romanul este o expresie a socialului în opera de artă. El afirmă, pe bună dreptate, că în opera romanescă implicațiile sociale sînt întotdeauna prezente, indiferent de faptul dacă apar într-o formă directă ca la Balzac, în una mai ascunsă, ca în proza lui Proust sau se constituie ca un refuz programatic al socialului, ca în literatura promovată de Alain Robbe-Grillet.

Michel Zeraffa demonstrează în mod convingător că romanul nu poate fi reductibil la o anumită realitate foarte precisă, fiindcă el nu o transcrie în această manieră niciodată. Observația că romancierul interpretează *realități sociale*, potrivit unor principii proprii, unei poziții pe care o are în viață înainte de a trece la realizarea operei sale, este susținută cu argumente foarte variate. Prozatorul face astfel din opera sa un *semnificant* al unei *realități date*, pe care o reconstituie adeseori prin procedee și convenții artistice, moștenite de la scriitorii din generațiile anterioare. Însuși faptul că Proust l-a citit pe Balzac, N. Saraut pe Dostoievski și Joyce, constituie și el un fenomen de ordin social.

În formele sale tradiționale, romanul raționalizează anumite realități eterogene cu ajutorul personajelor, al acțiunii și al limbajului artistic, care se desprinde din limbajul comun. Pe această cale, refracția care se produce între operă și realitate, face ca aceasta să devină pentru creatorul literar atît un *model* cit și un *antimodel*. Caracterul social al romanului, pe de o parte, poziția scriitorului, pe de altă parte, îl duc pe sociologul francez la concluzia că în opera romanească nu poate fi reprezentată o *condiție umană în general*, ci condiția omului dintr-o anumită societate, clasă sau grup social. M. Zeraffa este convins că nu se poate vorbi despre concepția unei opere romanești fără să se aibă în vedere poziția de clasă a autorului, indiferent de faptul dacă aceasta este relevată în mod programatic sau răzbate la suprafață în mod inconștient. Însăși literatura contestatară a lui Joyce și Beckett atestă acest punct de vedere.

Pline de interes ni se par și paginile consacrate de autor lecturii romanului. Sociologia și statistica lecturii și anchetele întreprinse de M. Zeraffa în acest sens demon-

strează interesul larg al cititorilor pentru marile capodopere scrise într-o manieră accesibilă, nu pentru scrierile strani sau experiențele de laborator cu o audiență foarte restrânsă.

Receptivă la unele sugestii ale sociologiei marxiste, dar concepută într-un spirit eclectic, cartea lui M. Zeraffa despre *Roman și societate* reprezintă o contribuție demnă de luat în considerație la elucidarea acestei probleme.

Fundamentate pe contextele teoretice cele mai diferite, monografiile despre Goethe constituie astăzi o imensă bibliografie care permite cunoașterea modului în care opera marelui scriitor german a fost interpretată de-a lungul timpului. În felul acesta, de la cercetările istorice de genul celei realizate de K. Heinemann (1903), biografiile romanțate, concepute în maniera lui E. Ludwig (1931), monografiile cu intenții de popularizare, ca cele scrise de Hanz Böhm și Pierre Babin până la studiile cu un amplu fundal comparatist, cum este masiva lucrare a lui H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, sau monografia de dată mai recentă a lui R. Friedenthal, *Goethe, Sein Leben und seine Zeit* (1963), opera acestui titan al literaturii germane a solicitat atenția unor specialiști cu o formație variată, determinând adeseori configurarea unor metode care au făcut școală în critica și istoria literară.

De aceea, orice editor din epoca noastră se găsește în fața unor opțiuni dificile, atunci când își propune să ofere cititorilor o monografie fundamentală despre autorul lui *Werther* și *Faust*. În această situație, editura Minerva s-a decis să ofere publicului românesc monografia lui Friedrich Gundolf despre Goethe, publicată pentru prima dată

În anul 1916, tradusă recent și prefăcută de Ion Roman. Actul de cultură realizat de editura Minerva merită să fie apreciat cu toată căldura, deși pentru Biblioteca pentru toți ni se părea indicată o monografie mai recentă, de dimensiuni mai mici și mai accesibilă publicului larg, cum este poate aceea a lui R. Friedenthal.

Dar, referindu-ne la Gundolf, trebuie să precizăm de la început că în istoria exegezelor operelor lui Goethe, monografia cercetătorului german, ușor perimată astăzi, reprezintă totuși o contribuție fundamentală, în pofida concepției sale generale care se sprijină și pe unele principii discutabile. Punctul de plecare al operelor lui Gundolf trebuie căutat atît în ideile lui Stefan George, cît și în acelea ale lui W. Dilthey și H. Bergson. Cartea sa, care-l impune ca cercetător de renume european, *Shakespeare und deutscher Geist* (1911) se înscrie în sfera reacției antipozitiviste, realizată în mod programatic de acești exponenți care văd conceptul de *Geisteswissenschaft* într-o manieră spiritualistă. Gundolf nu ajunge totuși să comită erori masive de interpretare, deoarece metoda proclamată de el nu exclude rigoarea informației. Dar atît detaliul istoric cît și evenimentul biografic sînt integrate într-o complexă *devenire*, destinată să restituie personalitatea scriitorului prin *retrăirea* actelor de *trăire* ale autorului cercetat. Dacă Stefan George atrăgea atenția asupra eroilor, acționați de *forțe spirituale* excepționale, W. Dilthey, acreditînd filozofia vieții, încerca să demonstreze că actul de comprehensiune a istoriei și a individului se produce numai prin *trăire*. „Viața, scrie el, este în *trăire*, *comprehensiune și înțelegere istorică*“. Fără să rupă cunoașterea de *praxis*, Dilthey nu aplică acest criteriu cu consecvență

în opera sa. Gundolf reia și el acest principiu. Pentru el, istoria este un fenomen viu, care devine contemporan cu noi prin trăire, nu prin cronica de evenimente. De aceea, „*metoda este trăire, nici o istorie neavînd valoare dacă nu este trăită*“. În felul acesta, cercetătorul caută personaje și situații simbolice, care sînt determinate de anumite forțe spirituale ce transpar prin forma operei literare. Enunțate și în introducerea monografiei despre Goethe, aceste principii cu implicații metafizice stau în mod constant la baza tuturor cercetărilor sale literare. Consecvent cu sine, Gundolf nu cumulează multe date și evenimente în cartea sa despre scriitorul german, deși orice afirmație este verificată cu multă rigoare. Personalitatea poetului de la Weimar este configurată ca o *devenire* în care sînt integrate toate operele sale. Cercetătorul nu concepe biografia scriitorului în maniera clasică, ci ca o permanentă formație spirituală. Tributar lui Stefan George, el se apropie de unele puncte de vedere ale gîndirii esențialiste, Goethe nefiind *numai* ceea ce el *devine*, ci și ceea ce reprezintă *datele sale apriorice* pe care se construiește trăirea sa specifică a existenței. În funcție de intensitatea acestui *Erlebnis*, operele scriitorului german transmit o *trăire de suprafață*, evidentă în convorbirile sale, consemnate de contemporanii săi, un alt *strat* mai profund fiind prezent în jurnale și scrisori, în vreme ce procesul cel mai *adînc* al trăirii sale este relevat prin opera sa literară.

Comentariu de idei și analiză a stărilor afective, monografia lui Gundolf nu evită nici judecățile estetice, nici examenul stilistic, destinat să pună în lumină anumite simboluri ale operei. În felul acesta drumul de la analiză la sinteză este parcurs în mod firesc, Goethe, omul și

opera, reprezentînd o *totalitate* înscrisă într-un proces complex de devenire.

Cartea lui Gundolf despre Goethe marchează astfel apogeul unei metode a cărei criză nu a întîrziat să se producă nu multă vreme mai tîrziu, cînd nevoia căutării unui alt mod de abordare a problemelor de istorie și critică literară s-a impus în mod imperios.

Dacă prin absurd un specialist în statistica lingvistică ar cerceta doar frecvența unor concepte ca real, realitate, realism în cîmpul literaturii occidentale din ultimele decenii și nu ar examina și accepțiunile semantice ale acestor termeni, ar ajunge la o interpretare evident eronată a rezonanței și semnificației lor în critica și estetica literară. Asemenea măsuri de prudență impune și culegerea de eseuri a lui Max Bense, intitulată *Die Realität der Literatur* (1971). Pornind de la un anumit enunț al matematicianului Paul Bernay, esteticianul german avansează de la început ideea că *realitatea* nu reprezintă o categorie obiectivă care să poată fi constatată, ci o *noțiune sintetică*, produsă de conștiință, ale cărei semnificații pot fi doar interpretate. Realitatea este considerată de acest estetician idealist ca o sumă de relații, ca un *context*. Faptul acesta îl determină să afirme că nu se poate vorbi de o realitate unică, ci de mai multe tipuri de realități. În acest sens, Max Bense simte nevoia să precizeze că există o realitate fizică, particulară, cu legi specifice, ce pot fi demonstrate pe cale matematică, așa cum există o realitate a literaturii al cărei context poate fi justificat cu ajutorul gramaticii.

Pentru creația literară, limba reprezintă, așadar, contextul caracteristic al unei realități interpretabile, zona de legătură între existență și conștiință. Făcînd abstracție de faptul că literatura este *mimesis*, că datele ei informaționale trimit la o altă realitate primă, exterioară ei, Max Bense se preocupă doar de faptul că creația literară reprezintă o realitate creată. Această formă specifică de realitate creată se constituie prin *text*, pe care autorul îl socotește un *obiect* ce poate fi observat, nu numai interpretat. Prin implicațiile sale specifice, textul literar vine în contact cu conștiința receptorului, atît prin aspectele sale informative și de comunicare, cît și prin cele referitoare la construcția sa. Consecvent cu un principiu mai vechi, enunțat în *Estetică* (1965), din care rezultă că starea estetică a unei opere este greu, dacă nu imposibil, de demonstrat, Max Bense încearcă să impună convingerea că actul de contact al conștiinței cu textul se produce mai degrabă pe *cale gramaticală* decît *estetică*. Preocupat de realitatea limbii ca modalitate de evaluare a operei literare prin date care trimit la construcția textului, esteticianul german consideră totuși că în atenția cercetătorului trebuie să stea „*limba interioară*” și nu fenomenele care țin de latura exterioară a textului. În această realitate internă a operei trebuie căutată valoarea sa estetică, capacitatea de influențare și transformare a societății.

Este adevărat că Max Bense cercetează cu precădere textele elaborate programatic și operele scriitorilor cerebrali. Așa ne explicăm și interesul său constant pentru poezia compusă de mașinile de calcul sau pentru literatura experimentală, de genul *poeziei concrete*. Trecerea de la *forma nesemantică* a unui text la *contextul presemantic*, realizat prin comunicarea programatică, reprezintă

tă una din modalitățile prin care autorul abordează opera literară.

Exponent al esteticii informaționale, analist competent al textului prin mijloace ce țin de statistica lingvistică, Max Bense a dat o fundamenteare filozofică net idealistă tuturor scrierilor sale. El reprezintă doar unul din cazurile specifice ale epocii noastre, când instrumentele pozitive de cercetare se înscriu într-o axiologie filozofică cu o orientare idealistă evidentă.

De mai mult de patru secole, eseuul a exercitat o fascinație continuă atât asupra criticilor, cât și asupra oamenilor de știință și artă. Bacon și Cervantes, Montaigne și Hamann, Lessing și Rousseau, Emerson și Lamennais, Gide și Benn, Unamuno și Gorki, Curtius și Brandes reprezintă doar o infimă parte dintr-o imensă constelație a autorilor care au apelat la formula eseului pentru susținerea și propagarea ideilor lor.

Privit cu un vădit scepticism de spiritele conservatoare, eseuul reprezintă de multă vreme un gen cu tradiții bogate în cele mai diverse arii de cultură, a cărui istorie și poetică specifică încep să fie explicate cu mai mult interes abia în anii din urmă.

Cartea lui Bruno Berger, *Der Essay* reprezintă în acest context o încercare sistematică de studiere a acestui gen din cele mai diverse unghiuri de vedere. Metodic, Bruno Berger stabilește preocuparea pentru eseu în cercetările tradiționale mai vechi de istorie literară, semnalează unele studii mai recente, examinează diferite definiții ale eseului, pentru ca în cele din urmă să ajungă să-l delimiteze de alte genuri proxime. Reluând astfel punctul de vedere exprimat de Hermann Grimm, Bruno Berger reține afirmația acestuia din care rezultă că cuvântul eseu

derivă din *exagium* care reprezintă o formă latinească tîrzie a unui cuvînt de origine greacă. Cuvîntul acesta din care s-a desprins forma franceză de *essai*, cea italianească de *saggio* și cea românească de *eseu*, înseamnă în accepția originară o parte a unui tot, sens păstrat de Montesquieu în scrierile sale de acest gen. Bruno Berger precizează pe bună dreptate faptul că alături de accepția de *încercare*, de *experiment*, trebuie avut în vedere și sensul originar al cuvîntului, întîlnit la numeroși autori.

Cercetătorul german încearcă să explice preocuparea pentru eseu în diferite țări în funcție de înțelegerea mai timpurie sau mai tîrzie a spațiului imens de inițiativă pe care îl oferă formula atît de elastică a eseului. Ea rezultă și din titlurile unor opere de acest gen, a căror varietate este un argument evident, referitor la permeabilitatea eseului care nu refuză nici un fel de problematică. Un asemenea inventar tematic demonstrează cu ușurință că în sfera eseului intră titluri absolut eteroclite ca *Suferințele și măreția lui Richard Wagner*, *Cel mai adînc sens al poeziei*, *Jurnalul unei fete tinere*, *Despre fericire și nefericire în istoria universală*.

Tipurile de informație vehiculate de eseu, stilul său specific de emitere a unui anumit enunț duc în mod firesc spre întrebarea dacă acesta este mai aproape de *știință* sau de *artă*. Bruno Berger încearcă să răspundă la această întrebare pornind de la factorii psihologici angajați atît în procesul de creație cît și de receptare a acestuia.

Vehiculînd informații științifice, artistice, etice, filozofice etc., eseuul nu respinge o anumită terminologie de specialitate, așa cum nu respinge nici citatul de referință. Dar, spre deosebire de alte tipuri de enunț, capacitatea de speculare a unor idei în cadrul eseului nu vizează doar

latura pur intelectuală a celui care îl scrie sau îl citește, ci și anumite *zone subiective*, anumite *stări afective*. Presupunând o anumită erudiție și capacitate de speculare, eseul rămâne astfel mereu deschis marilor sentimente umane, elanului de creație, vibrației lirice care îl situează într-o *zonă intermediară* dintre *știință* și *artă*, nu ca pe un produs bastard de compromis, ci ca pe un gen specific.

Privit de Max Bense ca un experiment și de G. Lukács ca o modalitate de speculare a unor idei cunoscute, eseul nu reprezintă totuși o cale facilă de popularizare a unor informații, ci o modalitate specifică de abordare a unei probleme. Prezent în stilul unor romane, cum sînt cele de Musil, Gide sau Valéry și Joyce, stilul eseistic are o transparență și eleganță care nu pot fi confundate cu enunțurile din alte tipuri de scriitură. Ezitant în delimitările față de alte genuri, superficial tentat de examenul stilistic al eseului, gata să reducă istoria acestui gen la un inventar de nume, Bruno Berger are meritul de a fi încercat să realizeze o privire sintetică asupra unui gen care nu s-a bucurat încă din partea cercetătorilor de atenția cuvenită.

Astăzi nu mai este de multă vreme pentru nimeni o noutate faptul că istoria unui gen literar poate fi realizată în cele mai diverse maniere. Destinată să informeze în primul rînd, să acrediteze o anumită metodă de cercetare sau să seducă prin latura sa inedită de ordin anecdotic pe cititorul puțin avizat, o asemenea operă are în fiecare caz o finalitate. Apreciată în acest context, cartea lui Jacques Robichon *Le Roman des chefs d'oeuvres* se situează într-o zonă specifică de interpretare, fuziunea între informația riguroasă și ficțiunea montajului de idei, constituindu-se ca un captivant roman al romanului. În *Romanul capodoperelor*, Jacques Robichon scoate în evidență acele evenimente istorice și întâmplări din viața scriitorilor care au avut un anumit ecou în creația lor. Pe această cale, autorul realizează o captivantă biografie a unor capodopere literare ca : *Manon Lescaut*, *Suferințele tînărului Werther*, *Contele de Monte Cristo*, *Mizerabilii*, *Roșu și Negru*, *Război și Pace*, *Zbor de noapte* etc. Altele, intenția autorului este mai cuprinzătoare, biografia anumitor opere fiind integrată într-un complex itinerar de existență, pigmentat cu detalii care însumează atît anecdota picantă cît și faptul spiritual semnificativ. În acest sens, este reconstituit universul de existență al lui

Balzac și al *Comediei umane*, al lui Proust și a operei sale *În căutarea timpului pierdut*. Jacques Robichon nu realizează prin această carte o operă obișnuită de critic sau istoric literar, deși toate detaliile de ordin informativ sînt atestate de documente iar judecățile estetice sînt cele întîlnite în critica literară tradițională. El pleacă de la premisa că fiecare operă reconstituie evenimente reale, actul de creație fiind și el adeseori determinat de întîmplări din biografia scriitorilor, decisive pentru opțiunile lor literare. De aceea, autorul nu se sfiște să afirme că *Roșu și Negru*, *Contele de Monte Cristo* și *Madame Bovary* sînt produsul unor fapte diverse din 1827, 1828, 1848. El insistă asupra acestei observații deoarece personajele centrale din aceste opere sînt construite după *modele* atestate de istorie. Julien Sorel este astfel un anume Berthet, Emma Bovary a trăit și și-a consumat drama personală în 1848, Baronul Charlus din opera lui Proust este Robert de Montesquieu, iar Didier Dorat se pare că a fost modelul lui Saint-Exupéry din *Zborul de noapte*. Prezența aceluiași eveniment istoric în operele mai multor scriitori nu reduce, de asemenea, originalitatea acestora. Jacques Robichon precizează că în 1861 se găseau la Bruxelles trei scriitori care se documentau asupra bătăliei de la Waterloo. Aceștia erau V. Hugo, L. Tolstoj și J. Prudhon. Diferența dintre operele lor pe această temă este cunoscută. Autorul accentuează ideea că în mod obișnuit noi cunoaștem doar rezultatul ultim al unor acte de creație, deci operele finite, dar nu preludiile acestora. Autorul *Romanului capodoperelor* nu face însă *critică genetică*. Pentru el operele rămîn produsul unor evenimente, iar cei mai mulți scriitori sînt tentați să transfere faptul biografic în propria lor creație. Inedită ni se pare însă maniera de reconstituire a biografiei oamenilor de li-

tere și a procesului de creație cu mijloace care țin de arta romanului. Amorul dintre Doamna Michoud și tinărul Berthet, care o impușcă din gelozie, este reconstituit cu mijloacele unui autentic prozator. Evenimentul capătă importanță, deoarece Stendhal schimbînd numele personajelor reale de care aflase dintr-un ziar, le introduce în *Roșu și Negru*. Alteori, autorul stăruie asupra unei biografii exemplare, cum este aceea a lui Balzac, cînd accentul cade pe febrilitatea actului de creație, iubirea tandră pentru doamna de Berny și amorul tirziu pentru contesa Hanska. Imaginea lui Proust se configurează în aceeași manieră. Camera izolată de astmatic, relațiile mondene, corespondența, viața nocturnă, manuscrisele care-și găsesc cu greu un viitor reprezintă episoade din traiectul unei existențe tragice. Capitolele despre *Manon Lescaut* și *Suferințele tinărului Werther* sînt mai puțin izbutite din cauza aglomerării de detalii arhicunoscute. Destinată unui public larg, cartea lui Jacques Robichon reprezintă o lectură seducătoare și facilă. Dacă unele scrieri despre roman nu pot fi citite decît în tihna și liniștea bibliotecii, *Romanul capodoperelor* reprezintă o excelentă lectură pentru tren, avion și neinițiații entuziaști, care se apropie adeseori de literatură prin subtextul ei anecdotic.

Nimic nu se perimează mai ușor în domeniul *științei literaturii* ca *istoriile literare*. Dar, în același timp, nimic nu are o capacitate mai mare de infiltrare anonimă în viitor decât judecățile unui istoric literar, enunțate într-un anumit moment dat. De aceea, polemica unor noi cercetători cu antecesorii lor apare de fiecare dată un fenomen firesc, deși aceștia rămân pe atâtea planuri tributari unei îndelungate tradiții de care nu se pot înstrăina niciodată în mod total. Este adevărat că în numeroase cazuri o istorie literară antologizează opinii stabilite de multă vreme. Și totuși, fiecare epocă impune scrierea unor istorii literare noi care permit ca dialogul contemporanilor cu trecutul și prezentul să fie realizat dintr-un alt unghi de vedere, contactul acesta dintre două coduri diferite de gândire și limbaj ducând la realizarea acelui element inedit pe care trebuie să-l însumeze orice sinteză de acest gen.

În această zonă de flux și reflux a ideilor se situează și cercetările de istorie literară ale lui Gustave Lanson. *Istoria literaturii franceze*, realizată de acest riguros cercetător, reprezintă un monument fundamental pe acest plan, așa cum a fost și aceea a lui De Sanctis în Italia, a lui Scherer în Germania și, mult mai târziu, a lui George Călinescu în cultura română. Dar cu toate acestea,

opera cea mai de seamă a cercetătorului francez a fost atacată cu deosebită vehemență între anii 1907—1913, iar în ultimii ani *lansonismul*, identificat de unii dintre exponenții *noii critici franceze* cu *critica universitară*, a ajuns să fie privit ca un act de cantonare mediocră în factologie, incompatibil cu înțelegerea sensurilor fundamentale ale unei opere literare.

Dar cine recitește astăzi nu numai *Istoria literaturii franceze*, ci și studiile cu caracter metodologic, scrise pe parcursul carierei sale de cunoscutul istoric literar, constată că o mare parte din reproșurile ce i se aduc rezultă fie dintr-o lectură superficială și parțială a operei sale, fie dintr-o identificare falsă a *lansonismului* cu scrierile epigonice ale unor cercetători de mai târziu.

Parcursirea fără prejudecăți a volumului *Essai de méthode de critique et d'histoire littéraire*, publicat în 1965 de Henri Peyre, este de natură să proiecteze o altă lumină asupra *lansonismului* deoarece, în mod paradoxal, multe din ideile propagate la timpul său de acest erudit istoric literar au o deosebită actualitate în epoca noastră. Nota fundamentală a operei lui Gustave Lanson este dată de năzuința sa constantă spre rigoarea informației și spre obiectivitatea cât mai pregnantă a judecăților de valoare. Dar existența unui asemenea program în planul de cercetare a unui istoric literar nu poate duce nici la identificarea sa cu *spiritul pozitivist* mediocru care anulează vibrația sensibilă în fața unei opere literare, nici la considerarea sa ca un simplu colecționar de fapte. Ostil față de pozitivismul profesat de Renan, rezervat față de comentatorii ce nu puteau depăși semnificațiile filologice ale unui text, Gustave Lanson preciza pe bună dreptate în prefața istoriei sale literare că „*Literatura este destinată să ne producă plăcere...*”

În eseul său *Metoda istoriei literare*, Gustave Lanson pleacă de la premisa că „*Istoria literară este o parte a istoriei civilizației*“, iar „*Literatura franceză este un aspect al vieții naționale*“. Dată fiind această situație, „*Funcția noastră superioară este de a conduce pe cei care citesc spre recunoașterea într-o pagină de Montaigne, într-o piesă de Corneille, într-un sonet de Voltaire, a momentelor culturii umane, europene sau franceze*“.

Preocupat de obiectivitatea judecăților istoricului literar, Gustave Lanson nu respinge niciodată sensul pe care îl are critica impresionistă, dar îi cere cercetătorului un alt gen de comportament față de opera literară. Faptul că o creație literară produce plăcere și incită imaginația cititorului poate provoca oricând o tendință de identificare cu aceasta. Ieșirea dintr-un asemenea împas se realizează printr-o accentuată judecată istorisită a cercetătorului, deși nici aceasta nu-l scutește în întregime de erori. Nevoia degajării *unicității* unei opere trebuie corelată astfel în permanență cu actul de integrare a acesteia într-o anumită *serie*, în care autorul apare și el ca exponentul unui anumit *grup* sau al unui anumit *mediu* social. Punctul de vedere istoric are astfel menirea de a da o evidentă puritate actului de receptare și evaluare critică a operei literare. Scientizarea aceasta a istoriei literare rămâne totuși parțială și relativă, deoarece istoria literară trebuie să-și interzică să parodieze știința, care ar duce la deformarea caracterului său specific. Metoda are în acest sens, scopul de a „*separa impresia subiectivă de cunoaștere obiectivă, pentru a o limita, controla și interpreta în avantajul cunoașterii obiective*“.

În acest scop, cercetătorul francez face apel la istorie, filologie, sociologie, dar caută să păstreze neștirbită autonomia specifică a istoriei literare. Și dacă problema publi-

cului, a climatului de idei, a factorilor care mediază influențele etc. îl duce pe Lanson spre concluzia că este „imposibil să se facă istorie literară fără sociologie“, nu este mai puțin adevărat că el nu aservește cercetarea literară nici unei alte discipline cu care aceasta ar putea fi corelată.

Cercetătorul acuzat de factologie și pozitivism excesiv, ține să asigure posteritatea critică de faptul că „Fișele sînt doar instrumentele pentru extinderea cunoașterii, asigurări împotriva inexactității memoriei. Scopul lor este dincolo de ele însele. Nici o metodă nu autorizează munca mecanică și nu există nici una care să nu aibă o valoare proporțională cu cel ce o exercită“.

Departate de excesele pozitivismului, profesoare de Scherer în cultura germană, ostil față de critica privită ca trăire și divinație, așa cum o concepe în această epocă Dilthey, Gustave Lanson apare în lumina profesiunilor sale de credință cu un spirit modern, apt să fertilizeze gîndirea contemporană din multe puncte de vedere.

Elaborarea unei istorii literare a reprezentat întotdeauna o întreprindere plină de riscuri și ea a intimidat adeseori atât spiritele aventuroase, cât și pe cercetătorii foarte docti care au fost copleșiți de un profund sentiment de răspundere, atât față de contemporani, cât și față de posteritate. Inițiativa aceasta presupune însă dificultăți mult mai mari, când cercetătorul literar își fixează cu precădere atenția asupra actualității, care reprezintă un adevărat nisip mișcător, producător de imense și neliniștitoare iluzii. Se știe doar, că multă vreme a dăinuit prejudecata că un istoric literar poate avea o comprehensiune complexă și firească doar asupra unor fenomene artistice mai vechi, în vreme ce prezentul în plină devenire scapă puterii sale de apreciere. Erwin Laaths preciza în acest sens că *„din punct de vedere istoric poate fi înțeles numai trecutul. Istoria prezentului reprezintă o contradicție în sine. La făurirea prezentului putem doar să participăm într-o manieră sau alta ; în timp ce acesta se săvârșește sub ochii noștri, îl cunoaștem foarte puțin sau nu îl recunoaștem într-un mod adecvat. Cine se exprimă asupra evenimentelor contemporane face acest lucru pe propriul risc“*.

Dar scepticismul acesta evident, privitor la cunoașterea contemporaneității, a scăzut în mod simțitor pe parcursul timpului. Diminuarea sa nu se datorește doar studiilor mai noi de futurologie care încep să se extindă și asupra fenomenului literar. Cu multă vreme mai înainte au existat unii gânditori care au afirmat fără ezitare posibilitatea cunoașterii viitorului, pornind de la anumiți termeni ai prezentului. Este elocvent în acest sens faptul că încă din anul 1933, Max Horkheimer se străduia să demonstreze că „*Posibilitatea previziunii este piatra de incercare pentru orice știință asupra realității*“. Asediul multilateral al fenomenului literar actual a devenit o preocupare constantă a epocii noastre, când și trecutul începe să fie înțeles din perspectiva prezentului, iar marii clasici sînt priviți ca niște contemporani ai noștri. Pe acest plan, tentativa lui Pierre de Boisdeffre de a publica „*O istorie vie a literaturii franceze de azi*“ se înscrie în suita unor numeroase încercări de comprehensiune a vieții literare franceze contemporane. Pierre de Boisdeffre nu realizează astfel o inițiativă care să aparțină unui cercetător francez solitar în acest domeniu. În 1960, Gaëtan Picon a publicat *Panorama noii literaturi franceze*, iar în 1967 a apărut *Istoria literaturii franceze din veacul XX* de P. H. Simon. Dar simptomatică pentru un anumit spirit al timpului nostru nu ni se pare doar publicarea unor istorii literare contemporane, cît realizarea acestora de unii cercetători care s-au definit în primul rînd ca niște critici de mare autoritate ai literaturii franceze. Dacă în 1912, Emile Faguet socotea că istoricul literar este prin excelență un spirit obiectiv, în vreme ce criticul în mod legitim dispune de libertatea unor opinii profund subiective, astăzi asistăm la realizarea unui efort mai general de obiectivare a actului critic, evidențiat de însăși con-

cepția care stă la baza unor istorii literare contemporane. Gaëtan Picon rămîne la modul de expunere tradițională a evoluției fenomenului literar pe genuri, atenția sa fiindu-se cu precădere asupra generației de la 1930 și asupra dezvoltării creației literare franceze după 1940. P. H. Simon îmbină criteriul cronologic cu o viziune mult mai diversificată a fenomenului literar. Elocvent pentru acești critici care se comportă față de actualitate ca niște autentici istorici rămîne criteriul selecției, efortul de ierarhizare a valorilor dintr-o perspectivă cit mai adecvată a prezentului de către posteritate. P. H. Simon se simte astfel obligat să precizeze că intenția sa este aceea de a „consemna marile rezultate, de a ignora intențiile excelente sau caracterul mai mult sau mai puțin plăcut al persoanelor, de a reține doar criteriul de geniu, de talent sau cel puțin de creație semnificativă și reușită incontestabilă.“

Același efort de obiectivare a judecăților literare, de integrare a scriitorului într-un raport de *anterioritate-posterioritate* este evident și la Pierre de Boisdeffre. Pentru autorul *Istoriei vii a literaturii franceze de azi*, creația literară reprezintă o devenire continuă. În cadrul acesteia spiritul tradițional se găsește într-un raport permanent de interferență, de alianță sau de ruptură cu tendințele inovatoare. Ca și criticul, istoricul literar nu are atît menirea de a emite sentințe, ci obligația de a descoperi „eroii epocii sale“, de a detecta fie chiar într-o formă embrionară germenii care anunță liniile directoare ale literaturii viitorului. Realizarea acestei cerințe este deosebit de dificilă. Într-o cultură în care apar numai în proză cîteva sute sau chiar mii de titluri pe an, discernerea valorilor durabile de actele literare cu existență episodică presupune o mare acuitate a spiritului critic. În acest con-

text, Pierre de Boisdeffre reprezintă tipul istoricului literar care evită pe cât cu putință judecățile hazardate. Pentru el istoria literară reprezintă un muzeu imaginar în care valorile trebuie situate cât mai exact și mai elocvent posibil. De aceea, atît fenomenul literar de ansamblu, cît și traseul individual al unor mari creatori este reprezentat de o devenire sinuoasă, capabilă să sugereze puncte culminante, linii descendente sau momente de declin total. În felul acesta, metamorfozele literaturii franceze de la J. P. Sartre pînă la Françoise Sagan și noul roman permit atît evidențierea alianțelor cu tradiția, cît și decelarea noului, apt să demonstreze *încotro merge literatura*.

Pierre de Boisdeffre rămîne un critic de gust cu o educație clasică. Erudiția sa este mereu mascată cu grijă. Secționarea expunerilor sale pe generații și genuri literare, pe momente istorice fundamentale și fenomene coagulate în jurul unor mari personalități, pune în lumină formația unui cercetător care imbină în mod fericit arta portretului cu înțelegerea mesajului, preocuparea pentru istoria formelor literare cu explorarea modului de reprezentare a realității. De aceea, se poate spune că Pierre de Boisdeffre se comportă față de viața literară actuală atît ca un istoric cît și ca un filozof al culturii care pledează pentru o artă umanistă. Opera sa este încă o dovadă că, în fiecare epocă, istoria literară reprezintă o adevărată misiune istorică.

În istoria gândirii estetice contemporane, contribuțiile esteticianului francez Mikel Duffrenne se înscriu în cadrul complex și adeseori contradictoriu al școlii fenomenologice, care are ramificații extrem de variate.

Configurată într-un moment de criză a obiectului, estetica fenomenologică se cristalizează prin apelul la filozofie și psihologie, considerându-se că explicațiile de această natură sînt cele mai adecvate pentru elucidarea unor probleme referitoare la experiența estetică, actul de creație și fenomenul de receptare. Faptul acesta i-a determinat pe fenomenologi să încerce să pună bazele unei *științe generale a artei*, preocupată atît de *structura obiectului*, estetic, cît și de experiența estetică, privită ca o *trăire* prin care se relaționează subiectul cu obiectul. Estetica fenomenologică se configurează astfel printr-o fundamentare generală de ordin filozofic, în vreme ce explicarea unor fenomene particulare se face în mod consecvent prin apelul la psihologie. Concepută ca o disciplină filozofică, estetica fenomenologică a fost fundamentată în primul rînd de către filozofi, pe parcursul evoluției sale înregistrînd contribuțiile unor cercetători cu o formație diferită. Dintre exponenții săi cei mai cunoscuți menționăm pe Husserl, Max Scheller, Geiger, care se situează în rîn-

durile deschizătorilor de drumuri. După aceștia, trebuie luate în considerație contribuțiile lui Roman Ingarden, care a realizat un excelent studiu despre filozofia operei literare, eseurile lui Heidegger despre literatură și în cele din urmă studiile lui J. P. Sartre și Merleau-Ponty. Pornind de la Husserl de care se distanțează în mod sensibil, avînd unele puncte comune de plecare cu Sartre și Merleau-Ponty, de care se apropie și prin preocuparea pentru aceleași probleme, Mikel Duffrenne se înscrie în rîndurile unei adevărate pleiade de filozofi și esteticieni fenomenologi francezi, reprezentată de Raymond Polin, Emanuel Levinas, Paul Ricoeur și Vladimir Jankelevitch. Cartea lui Mikel Duffrenne *Poeticul*, publicată în limba română de Editura Univers (1971), tipărită pentru prima dată în 1963, reprezintă doar un moment dintr-o amplă activitate, marcată de alte opere ca *Experiența estetică* (1953) și *Noțiunea de apriorism* (1959). Dacă unii dintre contemporanii lui Duffrenne aplică fenomenologia percepției individuale asupra esteticii, psihologiei sau a filozofiei, autorul cărții despre *Poetic* utilizează aceeași metodă în domeniul esteticii. În vreme ce pentru Roman Ingarden în centrul atenției rămîne *opera literară*, pentru Mikel Duffrenne domeniul fundamental de investigare este constituit de *experiența estetică*. Potrivit tezei sale generale, obiectul estetic reprezintă o sumă de date perceptibile, determinate de capacitatea de receptare a subiectului. Estetica lui Duffrenne pleacă de la premisa că obiectul estetic este ceva care există *în sine pentru noi*. Obiectul estetic ni se oferă astfel ca descoperire, dar relevarea lui se realizează pe baza intenționalității subiectului, teză care duce la fundamentarea apriorismului în gîndirea estetică fenomenologică. Am stăruit asupra acestor principii generale ale esteticii lui Duffrenne, comentate în mod stră-

lucit de Renato Barilli în *Per un'estetica mondana*, deoarece cartea despre *Poetic* se integrează în mod riguros în acest sistem de gândire. De aceea, considerăm că studiul cu care Ion Pascadi însoțește această carte ar fi fost mult mai util pentru cititori, dacă încerca să elucideze unele principii generale formulate de esteticianul francez. Cartea lui Mikel Duffrenne despre *Poetic* se înscrie în zona de intersecție între fenomenologia clasică și estetica informațională modernă. Teoriile esteticianului francez despre limbaj, despre specificitatea limbajului din poezie și proză, îl apropie de gândirea structuraliștilor contemporani, deși punctele sale de plecare sînt oferite de Saussure. Mikel Duffrenne este însă un spirit umanist care caută cu asiduitate zonele de manifestare a poeticului. Acestea sînt evidente în *natură* și în *om*, *poetic* pentru Duffrenne, ca și pentru Valéry, fiind tot ceea ce întreține *starea poetică*. Este adevărat că multe din problemele abordate de Duffrenne, ca inspirația sau poeticul văzut ca o categorie estetică, nu capătă răspunsuri tranșante. Cu toate acestea, cartea sa se înscrie printre contribuțiile cele mai originale pe această temă. De aceea, traducerea ei în limba română, în pofida unor fraze greoaie care opacizează uneori textul, este binevenită, cu recomandarea de a fi urmată de opera sa fundamentală : *Experiența estetică*.

Publicată într-o nouă ediție în 1970, cartea lui Jean Pierre Richard, *Littérature et sensation* (1954), reprezintă prima sa încercare de constituire a unui nou sistem critic, fundamentat pe rolul senzațiilor în procesul de mediere a contactului dintre conștiință și realitate. Criticul francez se comportă față de opera literară ca un autentic *psiholog al profunzimii*. Ca și G. Poulet și J. Starobinski, J. P. Richard pornește și el de la specificitatea procesului de creație pentru a descoperi acea *matrice originară* de germinare a imaginilor în funcție de care este definită nota specifică a fiecărei opere literare.

Familiarizat cu opera lui G. Bachelard, Merleau-Ponty și Sartre, receptiv față de unele idei, puse în circulație de G. Poulet, autorul operei *Literatura și senzația* se străduiește să traverseze straturile de suprafață ale creației literare pentru a descoperi nucleul fundamentat de coagulare a senzațiilor, în funcție de care se produce structurarea particulară a operei.

Dacă pentru G. Poulet actul de identificare a conștiinței criticului cu opera reprezintă calea fundamentală de cunoaștere a acesteia, pentru J. P. Richard *identificarea* constituie doar o etapă a traseului critic. În felul acesta, comprehensiunea operei presupune în mod programatic și

distanțarea față de aceasta, fenomenologia actului critic punind în lumină pe de o parte *fidelitatea mediatoare* a criticului față de text, pe de altă parte, *infidelitatea acestuia*, destinată să ofere spațiul firesc de recul pentru judecata estetică. Constituindu-se astfel ca o modalitate specifică de *re-creare* a operei, actul critic dezvăluie în cele din urmă matricea originară a acesteia, situată de autor în zonele abisale ale conștiinței. În *Universul imaginar al lui Mallarmé*, J. P. Richard precizează că „*Structurile esențiale, temele originale, toate acestea pot fi prospectate la nivelul conștiinței, dar nu întotdeauna în mod explicit*“.

Partizan al *criticii tematice*, J. P. Richard tematizează astfel opera în funcție de structurarea senzațiilor specifice, evidente printr-o anumită *recurență* a expresiilor obsedante. Contactul dintre conștiință și imagini duce astfel la configurarea unui univers literar specific. Pe această cale, J. P. Richard ajunge să-și imagineze eul receptor al scriitorului ca un *complex de senzații* asociate, idee preluată din cunoscutul *Tratat despre senzații* al lui Condillac. Dar năzuința criticului francez de investigare a operei literare la nivelul conexiunii imaginilor senzoriale, este greu de realizat, deoarece nu poate dispune de nici un fel de instrumente adecvate în acest sens. De aceea, criteriile sale se amestecă inevitabil, prin apelul pe care îl face autorul atât la imaginile senzoriale, cât și la *reverie* și *conștiința imaginantă*. Studiul despre Stendhal din volumul *Littérature et sensation* ni se pare ilustrativ în acest sens. Criticul își propune astfel să cerceteze „*Toate viețile reale și imaginare, la toate nivelurile experienței*“ lui Stendhal. În funcție de acești factori urmează să fie definite atât personalitatea scriitorului, cât și nota dominantă a operei sale. Dar încercînd să reconsti-

tuie așa-zisa experiență originară a lui Stendhal, J. P. Richard folosește textele acestuia fără nici un discernămint specific. Metodologia sa este aplicată în așa manieră încît viziunea totalitară a criticului aduce pe același plan atît romanele și jurnalele prozatorului francez, cît și eseurile sale despre literatură și artă, biografiile literare, corespondența etc. Preocuparea aceasta stăruitoare de a descifra o notă originară comună tuturor scrierilor lui Stendhal duce în mod fatal spre o viziune nivelatoare a creației sale atît de diversă. J. P. Richard ajunge astfel la convingerea că personalitatea scriitorului, ca și opera sa pun în lumină o *structură bipolară*, rezultată din prezența *spiritului lucid* și a *reveriei himerice*. Experiența originară stendhaliană are, prin urmare, drept componente *uscăciunea* și *tandrețea*. Criticul pleacă de la postulatul că în contactul lor inițial cu lumea, eroii stendhalieni nu au o esență umană prestabilită. Flințe ingenuie, în etapa lor inițială de existență, aceștia își construiesc un anumit ideal prin intermediul exclusiv al senzațiilor. Specificitatea acestora, rezultată din polarizarea obsedantă a unor imagini, impune concluzia că eroii scriitorului francez sînt acționați în existență de *goana după fericire*. Există, așadar, o direcționare programatică, lucidă, a eroilor stendhalieni. Dar intensitatea acestei intenții programatice nu este niciodată cunoscută cu anticipație. De aici ar rezulta atît incapacitatea acestor personaje de a-și armoniza intenția lucidă cu forța ei pasională, cît și epilogul lor tragic. Autorul constată în același timp că la începutul carierei lui Stendhal contactul personajelor cu lucrurile era relatat printr-o *descriere uscată*, căreia i se adaugă mai tîrziu o anumită *tandrețe interioară*. În felul acesta atît descrierea rezistenței obiectului în fața dorinței, cît și explicația logică a unui contact au fost înlocuite cu

fluxul imaginar, determinat de entuziasmul provocat de pasiuni foarte puternice. Paralel cu modificarea relației conștiinței cu obiectele, s-a produs și o anumită metamorfozare a procedeelor literare, apelul la artele plastice și la muzică sporind sensibil universul literar al scriitorului. Aglomerat de citate eteroclite, studiul lui J. P. Richard despre Stendhal nu depășește sfera unor locuri comune. Lipsa unei linii directoare evidente, montajul nesistematic de citate demonstrează aplicarea redusă a criticului francez pentru analiza prozei, atestată și de eseul său *Creația formei la Flaubert*.

În peisajul noii critici din epoca noastră, Georges Poulet se definește ca un adept al criticii subiective, fundamentată pe principiul identificării conștiinței criticului cu aceea a operei scriitorului criticat. Dezideratul acesta este mai vechi, fiind întâlnit într-o formă embrionară la Doamna de Staël și Sainte-Beuve, apoi la Proust, Marcel Raymond și Albert Béguin. Georges Poulet încearcă să aducă o nouă motivație, care, cel puțin pe anumite planuri, se întâlnește cu aceea a lui Dilthey sau Charles du Bos. Autorul *Metamorfozelor cercului* pleacă de la premisa că actul critic trebuie să devină o cunoaștere cât mai intimă a realității criticate, iar gândirea critică să se suprapună peste cea criticată în așa fel încît să permită *re-gîndirea, re-imaginarea* operei literare din interiorul său. Apropiind metodologia actului critic de ceea ce germanii numesc *Geistesgeschichte*, Georges Poulet scoate în relief funcția creatoare a criticii literare, numind-o gîndire asupra unei gîndiri, cuvînt asupra unui cuvînt, semnificant al unui semnificant sau, în ultimă instanță, *conștiință a unei conștiințe*. Caracterul acesta de experiență pe marginea unei alte experiențe este de natură să evidențieze ponderea pe care o capătă factorul

trăire în comprehensiunea unei opere, ce ne permite să subliniem analogia cu conceptul de *Erlebnis* care a deținut un rol fundamental în opera lui Dilthey. Subiectivizarea procesului actului critic tinde, de fapt, spre o anumită obiectivizare, rezultată din capacitatea criticului de a se detașa de sine, instalându-se astfel total în conștiința operei criticate. „*Criticul*, scrie Georges Poulet, *este deci acela care, anulînd viața sa proprie, consimte să vadă cum conștiința sa este ocupată de o conștiință străină, care poate fi numită conștiința operei*“. Ideile acestea care traversează diferite scrieri ale lui Georges Poulet sînt sintetizate în cartea sa recentă, *La conscience de la critique* (1971) care, însumînd un succint examen al criticii franceze de la Madame de Staël, Proust, A. Béguin, Charles du Bos, pînă la Bachelard, Sartre, Starobinski, M. Blanchot, J. P. Richard și Roland Barthes, se încheie cu două studii de sinteză, reprezentate de „*Fenomenologia conștiinței critice*“ și „*Conștiința de sine și conștiința celuilalt*“.

Georges Poulet consideră că *noua critică*, cristalizată în epoca noastră, reprezintă un eveniment foarte important prin acea problematică comună pe care o abordează, rezultată din aprecierea literaturii, cît și a criticii, ca un fenomen de conștiință. Raportul acesta dintre două stări de conștiințe, constituite de gîndirea critică și opera criticată presupune o anumită distanță sau apropiere între acestea, care poate duce pînă la totala lor identificare. Prezentă și în critica romantică și impresionistă, ideea de suprapunere a celor două conștiințe n-a fost, după opinia lui Poulet, niciodată totală în secolele anterioare, iar atunci cînd a lăsat această impresie, ea era totuși anulată de un anumit fundal ironic. Ecranul acesta despăr-

țitor a avut în cele mai multe cazuri drept urmare absorbirea egoistă a operei de conștiința criticului, care s-a soldat cu deformarea acesteia prin ironie, nu prin comprehensiunea bazată pe simpatie sau admirație. Pe această cale, autorul scoate în evidență deosebirile dintre critica tradițională ca act de conștiință și noua critică, fundamentată pe principiul identificării. Explicarea mecanismului acestui principiu, relevat de Poulet în operele multor critici contemporani, ni se pare că reprezintă zona cea mai densă a reflecțiilor autorului pe marginea actului critic. Trebuie să precizăm de la început că atât opțiunea pentru anumiți termeni ca obiect, subiect, privire, conștiință, lucruri etc., cât și modul de manipulare teoretică a acestora, trimite spre fenomenologia existențială sartriană, căreia Poulet îi rămâne sensibil tributar. În prima sa ipostază, cartea din bibliotecă sau din librărie este un obiect. Metamorfoza acestui obiect inert începe în momentul în care cade sub privirile cititorului, actul de lectură fiind calea de trezire a unei conștiințe latente, care așteaptă să se întâlnească cu aceea a subiectului ce face astfel cartea să trăiască. În acest fel, incompatibilitatea dintre conștiință și obiect dispare. Receptorul operei literare, invadat de conștiința operei, apare ca un eu care gîndește o gîndire străină, *el* (celălalt) transformîndu-se în *eu* prin capacitatea criticului de a gîndi gîndirea operei, de a și-l asuma pe *el* prin conștiința operei. Comprehensiunea operei se produce astfel prin actul de lectură care face ca ființa celui care scrie să se releve în noi. Conștiința mirată a criticului care receptează o operă ajunge astfel să se identifice total cu cealaltă prin „disparația totală a gîndirii criticate”. Transmutarea aceasta a unui obiect în altul, crearea unui curent mintal asemă-

nător cu al operei, se produce prin actul de lectură ce reprezintă calea spre identificare.

Seducătoare, teoria aceasta a *cogitoului* criticului care se suprapune peste al scriitorului, nu mai permite însă un spațiu de recul, necesar pentru emiterea judecății de valoare. De aceea, tipul acesta de *critică imanentă*, cultivată de Georges Poulet, se oprește la comprehensiunea globală a operei, dar pune în paranteză ierarhizarea ei, de unde rezultă neajunsul său fundamental.

Ca și alți exponenți ai noii critici franceze, Jean Starobinski aduce și el aceeași preocupare constantă pentru justificarea și explicarea opțiunii pentru o anumită modalitate de abordare a operei literare. Conceput ca un traiekt stabilizat, demersul conștiinței spre un anumit obiect cu trăsături particulare, reprezentat de contactul operei cu actul critic, se întemeiază pe privire.

Pornind de la Bachelard și Sartre, Poulet și Freud, autorul culegerii de eseuri, intitulată sugestiv *L'Oeil Vivant*, explică fenomenologia actului critic prin anumite principii mai generale de teorie a cunoașterii a căror rezonanță sartriană este evidentă. În contactul său cu lucrurile, conștiința ființei umane înregistrează prin *privire* aspectele cele mai evidente ale realității. Autorul eseului *Le Voile de Popée* demonstrează cum în apropierea sa de obiecte privirea se izbește de un anumit val care le opacizează. Investind conceptul de privire cu o largă semnificație gnoseologică, Jean Starobinski precizează că numește „*privire mai puțin facultatea de a culege imagini, cât aceea de a stabili o relație*“. Animată de intenția de depășire a aparențelor, privirea interoghează obiectele pentru a ajunge în cele din urmă să le dea trans-

parența aptă să ducă la investirea lor cu anumite semnificații.

După opinia lui Jean Starobinski, atitudinea criticului care ia act de opera literară prin acest tip specific de privire este asemănătoare cu orice proces de luminare a semnificației ascunse a altor lucruri. „*Privirea constituie legătura vie între persoană și lume, între eu și ceilalți. Fiecare aruncătură de ochi spre scriitor pune sub semnul întrebării statutul realității (și al realismului literar), precum și acel al comunicării (și al comunității umane).*“

Exigențele firești ale privirii criticului îl duc astfel pe acesta spre descifrarea sensurilor latente ale operei spre cunoașterea sensului lor secund. Distanțându-se cu discreție de concepția lui Georges Poulet despre critică ca act de identificare, Jean Starobinski consideră că aceasta reprezintă doar un *gest mimetic*, o anumită manieră de *parafrizare* a operei. Criticul francez ajunge în felul acesta la concluzia că actul de coincidență a conștiinței receptorului cu opera constituie doar un moment al traiectului critic, deoarece comprehensiunea acesteia nu se produce decât prin distanțarea capabilă să ofere spațiul firesc al evaluării critice.

Relaționată cu opera literară, atitudinea criticului concepută în această manieră reprezintă în fiecare caz o istorie a unei priviri. Jean Starobinski distinge astfel o anumită privire a criticului și alta care se definește prin comportamentul personajului față de mediul său ambiant. *Critica tematică*, cultivată de Jean Starobinski, se definește ca un proces complex de descifrare a unei priviri semnificative. În teatrul lui Corneille, bunăoară, criticul francez descoperă o *mitologie a prezenței*. Eroul cornelien se „*exprimă prin apariția sa*“. Acesta are facultatea de a releva o esență adevărată, prezența eroului punând

astfel în lumină atât grandoarea sa, cât și privirea admirativă pe care o provoacă.

Dacă la Corneille, privirea este investită cu capacitatea de a depăși actul tragic, la Racine relevă în permanență *insatisfacția* și *resentimentul*. În felul acesta, în vreme ce la Corneille privirea se asociază cu admirația, la Racine personajele apar într-o atmosferă de lumină și umbră, ieșirea lor în spații luminoase acoperindu-le de rușine. Exemplul Fedrei este elocvent în acest sens, cu atât mai mult cu cât privirea raciniană, proiectată asupra eroilor săi, generează aviditatea nefericită, spiritul posesiv declanșat de nenorocire.

Tematizarea teatrului celor doi mari clasici francezi proiectează într-adevăr o nouă lumină asupra înțelegerii operei lor. Reducția la privire, la relația dintre individ și context, face din dramaturgia celor doi scriitori un *teatru al existenței*, interpretat într-o manieră apropiată de filozofia sartriană. Dar ingeniozitatea lui Jean Starobinski, ca critic al privirii, rezultă într-o măsură și mai mare din eseul său, *Stendhal, pseudonim*. În acest caz, atenția criticului nu se mai îndrumează cu precădere spre opera lui Stendhal, ci spre biografia scriitorului, privită ca un fenomen de anterioritate specifică a creației sale literare. Reprezentînd o *mască*, opțiunea prozatorului francez pentru un alt nume apare ca o tendință de a se sustrage unor priviri și în același timp, ca o dorință de a se detașa de mediul familial și de a apare în fața lumii într-o altă lumină. Argumentele și explicațiile lui Jean Starobinski sînt desprinse în acest caz atât din arsenalul filozofiei existențialiste, cât și din sociologie și psihanaliză.

Ingenios, sistemul critic pe care l-a construit Jean Starobinski printr-o evidentă distanțare față de maestrul său, prezintă însă și unele neajunsuri care nu pot fi trecute

cu vederea. Caracterul tematic al criticii sale are o puternică notă subiectivă. Evitînd cercetarea statistică a temelor, criticul se mulțumește să le afirme și să le susțină prin decupări ilustrative din anumite texte. De aceea, adeseori, aspectul lor dominant apare ca o opțiune neconvingătoare. Dar în pofida unora dintre concluziile sale arbitrare, sistemul critic adoptat de Jean Starobinski are meritul de a proiecta o lumină inedită asupra operelor literare criticate.

Cine parcurge paginile cu caracter metodologic din studiile de critică literară ale lui Jean Rousset constată cu ușurință că se găsește în fața unui spirit eclectic extrem de subtil, care își construiește sistemul de abordare a operei literare printr-un discret „ecart” față de predecesorii săi.

Pornind de la rezultatele obținute de formalistii ruși, în privința modului de relaționare a mecanismului intern al operei analizate cu sensurile care se dezvăluie pe această cale, tributar lui Leo Spitzer, Albert Béguin, Marcel Raymond și Georges Poulet, autorul culegerii de eseuri *Forme et signification* se comportă față de textul literar ca o *conștiință structurantă*, ce situează creația, aparent imobilă, într-o anumită devenire. Traseul actului critic, rezultat din sistemul proclamat de Jean Rousset, însumează, pe de o parte, relația dintre formă și semnificație, pe de altă parte, raportul dintre conștiința criticului și universul aparent închis al operei.

Ca și Albert Béguin, Marcel Raymond sau Georges Poulet, Jean Rousset acceptă și el prezența unui mare coeficient de subiectivitate în exercitarea actului critic. Angajarea subiectivă a criticului față de operă începe odată cu decupajul arbitrar al unor aspecte ale acestora

În vederea studierii lor și se încheie cu opțiunea pentru perspectiva din al cărei unghi de vedere este cercetat textul literar. Dar alături de aceste elemente care fac parte din actul de decizie a criticului, opera se relevă prin anumite date concrete, circumscrise foarte precis de text, care capătă o anumită evidență prin examenul formei sale. Există astfel o anumită autonomie a operei literare, privită ca o entitate în sine, așa cum există o anumită posibilitate de abordare subiectivă a acesteia, corectată însă mereu de elementele concrete ale scriiturii. Încercînd să stabilească pe acest plan dialectica actului critic, Jean Rousset acordă un larg spațiu de mișcare atât inițiativei operei, cît și aceleia care îi aparține criticului. Programul său teoretic de investigare a textului literar se înscrie pe aceste coordonate : „*sesizarea semnificațiilor prin traversarea formelor, degajarea alcătuirilor și a aspectelor revelatoare, decelarea în textele literare a acelor noduri, figuri și reliefuri inedite, care semnalează operația simultană a unei experiențe trăite și a integrării ei în operă*”.

Obiectivele desprinse din sistemul critic adoptat de Jean Rousset trimit în primul rînd spre studiul formei operei literare. Autorul pornește de la premisa că o anumită *construcție sensibilă*, care este de domeniul evidenței, poate duce la descifrarea *universului mintal* implicat, deoarece, în ultimă instanță, arta este *viziune și formă*. Spre deosebire de vechea școală a formaliştilor ruși, Jean Rousset nu transformă însă forma într-o cercetare autonomă față de sensurile pe care le poate comunica. Criticul genevez consideră că între creația literară și realitate, ca și între intențiile autorului și opera sa, există un raport incontestabil. Dar caracterul dinamic al acestuia nu permite să se ajungă la coincidența totală a intenției cu sen-

sul operei sau al realității cu universul de semnificații al creației literare. Rezultată dintr-o experiență asupra realului, arta se produce ca o „ruptură” față de acesta, ca un act diferențiat față de universul real, abolit în parte de operă care ne introduce prin actul de lectură într-o lume nouă.

Raportul acesta dintre operă și realitate rămâne valabil și pentru conexiunea care se creează între textul finit și cititorul său. „*Înainte de mea, scrie Jean Rousset, se construiește o lume închisă, dar poarta care face parte din construcție se deschide. Opera este în întregime o închidere și un acces, un secret și cheia secretului său.*” Fenomenul acesta care se referă la opera literară finită este generat la rîndul său de diferența care apare între sensibilitatea artistică a creatorului și sensibilitatea sa obișnuită. Din această cauză, criticul nu poate căuta intențiile artistului decît în operă, travaliul acestuia de căutare a unei forme unice a expresiei fiind determinat de nevoia de a se comunica pe sine. Spre deosebire de unii exponenți ai școlii structuraliste, care privesc limbajul operelor populare ca un fenomen dat, cu forme fixe, în care se integrează gândirea unui artist, Jean Rousset consideră „*arta ca o creație de forme din care se degajă propria lor semnificație*”. Dar forma nu mai apare în concepția sa ca un simplu mîlaj exterior al unor idei, ea este un principiu activ de organizare, un raport de linii de forțe care permite degajarea unei rețele constante, a unor structuri apte să dezvăluie un univers mintal. Ca și școala gestaltistă sau Leo Spitzer, Jean Rousset acceptă ideea că forma se definește printr-o relație a părților cu totul. Faptul acesta are consecințe notabile pentru sistemul de lectură al criticului. Autorul consideră că instrumentul criticii nu trebuie să preceadă analiza, căile de apropiere a criticului

de operă trebuind să fie tot atât de diverse cum sînt și ale scriitorului față de realitate. De aceea, criticul francez este un partizan al *lecturii globale*, capabile să transforme o carte examinată într-o rețea de relații reciproce simultane, deși lectura operei se constituie ca o succesiune. Abordarea operei literare pe această cale nu duce la abolirea judecății de valoare. Jean Rousset concepe actul critic ca o identificare cu opera, după care se produce momentul de distanțare. Lectura mimetică, determinată de supunerea la text, se conjugă cu replierea, cu aprecierea operei ca obiect. Dar, cînd primul timp al actului critic eșuează, deoarece criticul nu se poate identifica cu experiența autorului, aceasta înseamnă și un eșec al operei. Lectura mimetică, asociată cu lectura globală, însumează parcurgerea unei opere în toate sensurile. Convinș, ca și Bachelard și apoi Lacan, că „*structurilor imaginației le corespund în mod necesar anumite structuri formale*“, Jean Rousset rămîne astfel adeptul criticii care pleacă de la formă pentru a ajunge la semnificații. Aplicat asupra unei singure opere („*Princesse de Clève*“), tuturor operelor unui autor (Marivaux) sau unui gen specific (Le roman par lettre), studiul formei poate fi conceput în modurile cele mai variate. El rămîne însă o cale obiectivă de descoperire a unui univers subiectiv. „*Negare a persoanei criticului, afirmare în fața acestuia a unei entități la început total obiectivă*“ (Poulet), sistemul critic adoptat de Jean Rousset se definește prin aceste antinomii care indică și nota originală a operei sale.

Există cărți care stîrnesc mari speranțe sau adevărate acte de repulsie prin însuși titlul pe care îl poartă. Trebuie să mărturisesc că faptul acesta mi se pare firesc, deoarece pe parcursul timpului s-a creat în toată lumea o adevărată strategie cultural-comercială a titlului operei literare sau a cărții de critică. Gravă sau decepționantă pentru cititori devine doar împrejurarea cînd o carte care se anunță foarte promițător duce la concluzia că este un adevărat eșec. În această categorie se înscrie, după părerea noastră, încercarea lui Pierre Macherey de a „revoluționa” știința literaturii cu opera sa, *Pour une théorie de la production littéraire* (1971).

Pierre Macherey se anunță de la început ca un spirit raționalist care își propune să demitizeze critica și istoria literară prin înlăturarea unor concepte sau răsturnarea unor principii care au întreținut un anumit spațiu de mister în jurul autorului sau a creației literare. În acest scop, autorul renunță în mod programatic la anumite concepte, cum sînt acelea de *creație*, *inspirație* etc., scriitorul fiind privit ca un fel de manufacturier literar cu o anumită structură specifică, iar travaliul artistic, procesul de creație, este studiat ca o producție literară ale cărei

condiții de realizare și mecanism intern ar urma să fie cunoscute și explicate fără nici un fel de act de empatie. Dacă tendința aceasta de demistificare a actului critic și a operei literare ni se pare demnă de reținut, căile propuse de autor în acest scop întrețin o permanentă stare de confuzie, deoarece toate încercările sale de delimitare a criticii de alte domenii sucombă într-un straniu arsenal de dialectică negativă, care nu duce spre nici un fel de soluții inteligibile. Cartea lui Pierre Macherey *Pentru o teorie a producției literare* pune în discuție probleme cardinale ale criticii literare contemporane. Autorul se ocupă astfel de critica de judecată, domeniu și obiect, regulă și lege, judecata pozitivă și negativă, improvizație, structură și necesitate, autonomie și independență, iluzie și ficțiune, creație și producție, explicație și interpretare, a spune și a nu spune, profunzime și complexitate etc., la care se adaugă unele modele de analiză literară.

Dar rigoarea aceasta aparentă, fixarea asupra unei problematice de autentică importanță, nu duc la nimic, deoarece totul este rezolvat printr-un „limbaj afirmativ“ corelat cu o argumentare superficială, bazată pe dialectica negației, încât judecata autorului nu capătă niciodată o bază profundă de argumentare. Critica literară, ca studiu al operelor, este considerată de Pierre Macherey doar ca o demarcare de domenii, nu ca un obiect, ca și când între acestea nu ar fi nici o legătură. Situată la început între știință și artă, critica i se pare autorului că a fost multă vreme mai aproape de artă prin faptul că i s-a stabilit un domeniu care a anticipat critica. Autorul încearcă să demonstreze că aceasta trebuie să-și construiască un obiect prin îndepărtare sau diferențiere de reali-

tatea specifică, adică de literatură. Pornind de la anumite principii de gnoseologie, autorul consideră că a cunoaște înseamnă a inventa un nou limbaj, nu a reconstitui sensuri latente, uitate sau ascunse. Dacă afirmația aceasta poate fi valabilă pentru științele pozitive, ea nu capătă o formulare atât de tranșantă în domeniul criticii. Este adevărat că discursul critic trebuie privit ca un fenomen separat de discursul literar, ca un act de distanțare față de acesta, pentru a evita lectura mimetică, deci actul critic conceput ca o repetare a operei, tradusă în alt limbaj. Dar nu poate fi trecut cu vederea faptul că critica este un discurs asupra unui alt discurs și autonomia sa totală o transformă într-un pretext, anulându-i sensul, funcționalitatea. Pierre Macherey crede că critica fundamentată pe baze raționaliste trebuie să capete un obiect nou. Dat fiind faptul că opera literară a fost privită adeseori ca un produs de consum, criticul apare și el ca un mediator între autor și public, ca un arbitru al gustului sau ca un magistrat care emite judecăți normative. Refuzând să acorde însă criticului atribuții de acest gen, deoarece opera sa constituie ca o alteritate față de realitate, ca o ficțiune care înlătură ideea de model, Pierre Macherey ajunge la concluzia că așa cum creația literară este autonomă față de datul său inițial, critica trebuie să fie la fel. Opera trebuie studiată, așadar, ca un mecanism în sine, ca un produs, realizat în anumite condiții. Studiul acesta este mediat de expresie, deși opera nu este numai limbaj, ea însumând date informaționale eterogene. Ce înseamnă pentru autor condițiile de producere a operei este greu de înțeles, iar analizele sale care urmăresc un proiect ideologic, încorporat în limbaj, nu se deosebesc prea mult de cele tradiționale, autorul refuzând critica de inter-

pretare în favoarea celei de explicare. Cartea lui Pierre Macherey *Pentru o teorie a producției literare* este o mare dezamăgire. Ea are însă meritul de a aborda un domeniu nou, deschis unei concepții raționaliste despre artă. În acest domeniu, Pierre Macherey a formulat întrebări utile, neliniștitoare, dar nu a găsit nici un fel de răspunsuri convingătoare.

Îndrumată cu precădere spre căutarea de semnificații filozofice, psihologice, sociale, etice și biografice, critica tematică modernă s-a constituit în ultimul deceniu ca o școală de largă audiență, în pofida rezultatelor obținute de exponenții ei.

Ni se pare astfel demn de remarcat faptul că atunci când adepții criticii tematice au fost animați de dorința de a descoperi etimonul spiritual al operei sau, cum spunea Leo Spitzer, centrul solar al acesteia, discursul critic s-a constituit ca un limbaj secund perfect coerent, validat de confruntarea mereu posibilă a concluziilor sale cu sensurile majore ale textului analizat. Dar, în toate celelalte cazuri, când discursul critic tinde spre o anumită autonomie, iar opera reprezintă doar un simplu pre-text sau un punct de plecare, actul critic capătă un caracter parazitar, care îl situează la periferia creației literare.

Cartea lui René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), ni se pare deosebit de elocventă în acest sens. Pornind de la anumite puncte de vedere exprimate de Max Scheler în *Omul resentimentului*, ca și de la unele idei desprinse din fenomenologie, existențialism și psihanaliză, René Girard concepe actul critic ca

un traseu cu semnificații eteroclite, destinat să definească raportul dintre personaje, ca și conexiunea dintre conștiința acestora și obiectele (idealurile) pe care le doresc.

De la început devine astfel evident faptul că o asemenea critică de semnificații nu se poate aplica decât asupra unei sfere restrinse de scrieri epice, în cadrul cărora personajele sînt dispuse într-un asemenea cîmp strategic încît conflictul dintre acestea să fie întreținut de disputarea unor *obiecte-valori*, reprezentate de o femeie iubită, o avere, un ideal etc. Și într-adevăr textele comentate de criticul francez sînt alese din Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Proust în așa manieră, încît decupajul realizat să permită tematizarea acestor opere în spiritul unui sistem construit aprioric, dar pe care autorul îl înfățișează ca o derivare din universul literar al scriitorilor menționați.

Primele principii emise de René Girard trimit spre teoria cunoașterii, axiologie și psihologie. Un citat din Don Quijote îl duce astfel pe autor spre concluzia că seducția exercitată de anumite *obiecte* (idealuri) asupra unor *personaje* nu este rezultatul direct al contactului cu aceste valori, ci consecința unui *act de imitație*, mediat de un alt personaj care reprezintă un *model*. Așadar, mobilul *dorinței* solicitate de ceva nu se configurează ca un proces psihologic în linie directă deoarece, după opinia criticului francez, dorința are un caracter *triunghiular*, constituit de *subiectul* care dorește, de *modelul* care *mediază*, și de *obiectul dorit*, a cărui valoare impresionantă, uneori șocantă și dureroasă, nu se dezvăluie decât prin traversarea conștiinței *celuilalt*.

După ce René Girard emite aceste principii ca pe un postulat a cărui validitate nu trebuie demonstrată, abordează operele scriitorilor doar din acest punct de vedere.

Mobilul peripețiilor lui Don Quijote este explicat prin dorința acestuia de a imita pe Amadis de Gaula, Mathilde de la Mole din cunoscutul roman al lui Stendhal își caută modelele în istoria familiei. Julien Sorel îl imită pe Napoleon, iar doamna de Bovary trăiește sub imperiul unor dorințe, mediate de romanele romantice. René Girard distinge în același timp tipul de *mediație externă* de cel de *mediație internă* în funcție de distanța spirituală mai mare sau mai mică dintre subiect-obiect și modelul care mediază dorința. În cadrul mediației externe, evidente în *Don Quijote* distanța dintre subiect și mediator este așa de mică, încât cele două personaje principale au zone directe de contact, în vreme ce mediația internă din opera lui Proust, de pildă, nu permite o asemenea apropiere. Mai mult, mediația externă a dorinței este mărturisită, în maniera lui Don Quijote sau Sancho, pe când mediația internă este tănuțită, atitudinea doamnei Verdurin sau a lui Marcel din *În căutarea timpului pierdut*, fiind ilustrativă în acest sens.

Privit ca un model demn de urmat în cadrul mediației externe, mediatorul este urit de subiectul mediației interne, care vede în acesta un concurent, un rival generator de suferință sau un posesor al obiectului dorit.

René Girard cantonează astfel analiza operelor literare la nivelul cercetării modului de expresie a acestei *dorințe triumphiulare* cu puținele nuanțe posibile pe care le înregistrează. Analiza sa este *paraliterară*. Ea tinde să lumineze *Weltanschauungul* unor scriitori din perspectiva unui sistem prestabilit, unilateral care, ca orice act de reducere, sărăcește și uniformizează în mod fatal sensurile multiple ale operei literare.

Întotdeauna întâlnirea dintre conștiința criticului și aceea a scriitorului, relevată evident de opera sa, se produce prin contactul dintre două coduri diferite de limbaj, care se soldează în fiecare caz cu alte rezultate. De aceea, nu se poate vorbi de o lectură unică a operei unui scriitor, aptă să ducă la anumite concluzii definitive, ci de o diversitate a actelor de lectură, realizate fie la răstimpuri diferite, fie în același timp. Este un lucru bine cunoscut faptul că într-un anume fel au fost receptați anumiți scriitori ca Shakespeare, Balzac, Eminescu, Arghezi și Joyce de către contemporanii lor și în alt fel de posteritatea critică. Dar și aceste generalizări care tind să reducă diversitatea actului de lectură la un anumit număr comun, sînt excesive. Astăzi este limpede pentru orice cititor avizat că diversitatea actului de lectură nu rezultă doar din *istoricitatea* sa ; el este adeseori consecința unui sistem specific de abordare a textului, ceea ce permite ca în același timp să fie interpretat din mai multe unghiuri de vedere. Bine înțeles că în cazul de față nu ne referim la lectura de amuzament pur, care are un caracter infraestetic, ci la aceea care pornește de la un anume sistem de interpretare a operei.

În anii din urmă studiile de estetică a actului de lectură s-au bucurat de un interes deosebit. Ele au putut căpăta caracterul unor ample considerații teoretice, ca în cartea lui Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur* (1960) sau au permis unele cercetări critice cu caracter aplicativ, cum sînt cele realizate de Ch. Mauron, J. P. Weber, R. Barthes etc. Nu mai puțin elocventă ni se pare încercarea de a publica anumite antologii de texte critice din diverse etape istorice, referitoare la un anumit autor. Ele sînt de natură să demonstreze modul în care acesta a fost receptat de critica literară pe parcursul timpului. Una dintre cele mai elocvente tentative de acest gen îi aparține cercetătorului francez J. J. Roubine, a cărui culegere de texte, intitulată *Lectures de Racine* (1971), constituie o demonstrație concretă, privitoare la diversitatea actului de lectură.

Există astfel anumiți scriitori asupra cărora criticii din toate perioadele istorice au simțit nevoia să-și spună cuvîntul. Printre aceștia se situează și Racine, care la fel ca și Mallarmé (din perioada mai recentă), este socotit un fel de simbol al literaturii franceze. Așa ne explicăm de ce alături de critica tradițională, cei mai mulți exponenți ai noii critici franceze au dorit să demonstreze validitatea sistemului lor critic prin aplicații făcute asupra operei raciniene.

Printr-un ingenios montaj de texte, J. J. Roubine urmărește să scoată, așadar, în evidență, metamorfozele modului de receptare a teatrului racinian, începînd de la referințele sumare și pline de rezerve asupra scrierilor sale și ajungînd pînă la idolatrizarea și negarea acestui mare dramaturg. De la opiniile din presa vremii, notele din jurnalele personale, mărturiile unor artiști care au interpretat diverse personaje raciniene pînă la receptarea

operei acestui scriitor clasic de iluminişti, romantici, critica universitară şi noua critică, cele mai ilustrative texte sînt alese pentru a sublinia diversele opinii formulate asupra operei, ca şi diversele moduri de abordare şi interpretare a textelor.

Antologia alcătuită de J. J. Roubine nu are rostul de a impune unele opţiuni pentru anumite sisteme de lectură. Confruntarea de opinii în acest muzeu imaginar al criticii care însumează pe La Bruyère, Diderot, Voltaire, Stendhal, Sainte-Beuve, Lemaitre, Brunetière, Valéry, Fubini, Spitzer, Poulet, Goldmann, Mauron, Barthes etc., nu demonstrează relativitatea actului de lectură, ci istoricitatea sa, diversificarea actului critic în funcţie de opţiunea pentru un anumit sistem.

Cînd Hennequin încerca să pună bazele *criticii științifice*, el demonstra cu acel prilej că opera literară reprezintă o sumă de semnificații sociale, istorice, psihologice, filozofice, pe care cercetătorul are datoria să le detecteze.

De atunci școlile de critică s-au diversificat în așa măsură, încît astăzi se poate vorbi de o critică sociologică, psihanalitică, filozofică, stilistică, estetică, tematică etc.

Dar într-o măsură mult mai mare ca în deceniile trecute, noul val din critica contemporană pune un accent deosebit pe actul de interpretare, indiferent de faptul dacă sensurile detectate sînt o expresie a inconștientului (Ch. Mauron, Jean-Paul Weber) sau a unei profunzimi complexe, greu de localizat cu precizie (G. Bachelard, J. P. Richard). Împotriva acestui val care ridică actul de interpretare a criticului pe prim plan, legitimînd subiectivitatea sistemului de lectură, se ridică S. Sontag în unele eseuri ale sale, dintre care menționăm în mod deosebit *Contre l'interprétation* și *Le style „camp“*.

Tinăra autoare americană vizează în primul rînd acele direcții critice care în spiritul aristotelic privesc arta ca *mimesis*. Or, în acest caz, literatura fiind considerată ca o reproducere a unei realități exterioare ei, criticii caută să descifreze în conținutul operei acele sensuri care trimit

spre informații extraestetice. Dacă S. Sontag apreciază utilitatea *criticii literale* cultivată de filologi în antichitate, ea este ostilă, în schimb, oricărui gen de *critică de interpretare* care are în vedere conținutul operei, acceptînd doar comentariul formei, al expresiei.

Din păcate, opoziția pe care autoarea o face criticii de semnificații, adoptată de majoritatea exponenților noului val, este susținută de argumente puerile. A vorbi despre transparența textului sau de actul critic conceput ca un vocabular descriptiv, într-o vreme în care cuvîntul devine multivoc și scriitorii opacizează adeseori în mod deliberat textul, înseamnă a trăda funcția majoră a actului de investigare a operei prin renunțarea la critica de semnificații, bazată pe descifrarea *codurilor* multiple ale scriiturii.

Un fenomen simptomatic pentru specificul culturii din epoca noastră ni se pare că rezultă din faptul că critica a suscitât, mai ales în ultimii ani, discuții mult mai ample decât creația literară. Reeditând o variantă actuală a cunoscutelor polemici dintre clasici și moderni, noul val din critica contemporană a depășit granițele unor arii originare de cristalizare, constituindu-se ca o amplă școală cu ecouri și exponenți devotați în diverse zone de cultură. În prima etapă de afirmare, noua critică a încercat să acrediteze anumite sisteme de lectură nu numai prin realizarea unor studii cu caracter aplicativ, ci și prin publicarea unor pamflete de mare virulență care au însă un suport teoretic remarcabil. Eseul lui R. Barthes *Critique et Vérité* (1966) care reprezintă o replică dată lui R. Picard se înscrie în această zgomotoasă ofensivă de idei. Publicat în același an, studiul de sinteză al lui S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, este destinat să aducă un anumit echilibru în aceste polemici, demonstrând printr-o vastă orchestrație de idei necesitatea și specificul noii critici. Expri-mind poziția lucidă a unui partizan al modernilor, cartea lui S. Doubrovsky este urmată de *Les chemins actuels de la critique* (1968) care însumează o serie de comunicări

despre tendințele actuale ale criticii, ținute în 1966 sub îndrumarea lui G. Poulet.

Dar, în istoria noii critici considerăm că se produce un moment important atunci când și ea, ca și teatrul absurd sau noul roman, după epuizarea primului efect de șoc, devine obiect de studiu, pretext pentru un nou discurs critic. Momentul acesta este marcat de cartea lui R. E. Jones *Panorama de la nouvelle critique*. Antiuniversitară, cel puțin prin atitudinea publică a unora dintre exponenții săi, noua critică este astăzi supusă unei analize cumpătate și erudite de profesorul de literatură franceză din Massachusetts.

El pleacă de la premisa că rolul criticii consistă mai ales în năzuința de a stabili o anumită ordine în haosul oferit de peisajul literar foarte eteroclit. Prin aceste tentative de raționalizare a înțelegerii discursului literar, critica epocii noastre se pozitivează, căpătînd o puternică notă scientistă. R. E. Jones constată de asemenea că preocupările criticii din secolul nostru evoluează în două direcții, una vizînd cu precădere *opera*, iar cealaltă *procesul de creație*. Autorul nu contestă însă faptul că exponenții noii critici care nu reprezintă o școală unitară își îndreaptă atenția și într-o direcție și în alta. Ei privesc trecutul literar ca un prezent perpetuu, nota comună a multora dintre ei rezultînd și din abordarea operei din perspectiva unui sistem conceput în mod aprioric. Extrapolate din contextul lor istoric, desprinse dintr-un anumit climat literar de ansamblu, operele literare sînt pentru noua critică în primul rînd un prilej de verificare a validității sistemelor pentru care exponenții acesteia au optat. Excepție fac doar criticii care păstrează unele implicații marxiste în sistemele lor de explicare a operei ca Roland Barthes și L. Goldmann. Spre deosebire de R. Wellek care

distingea în ansamblul criticii contemporane șase direcții fundamentale, R. E. Jones împarte noua critică în cinci școli, reprezentate de *fenomenologie* (Bachelard, Poulet, Richard), *existențialism* (Sartre, Starobinski), *freudism* (Mauron), *structuralism* (Goldmann, Barthes) și *analiza tematică* (J. P. Weber). Trecînd peste caracterul arbitrar al unora dintre aceste înscrisuri, trebuie să precizăm că cercetătorul american vede pe bună dreptate în Bachelard și Sartre doi precursori ai noului val, deși nu găsește în operele acestora adevăratele virtuți ale criticului. Preferința sa se îndrumază spre J. P. Weber, considerînd că acesta se apropie cel mai mult de specificitatea textului literar, iar după aceea spre R. Barthes. Diverse, rezervele formulate față de ceilalți exponenți ai noii critici sînt foarte numeroase. Însuși faptul că neocritica caută cu precădere în opere reflexele inconștientului este de natură să sugereze parțialitatea actului critic cultivat de aceștia.

Plină de observații judicioase, concepută ca un examen critic nepărtinitor, cartea lui R. E. Jones, în pofida unor neajunsuri specifice unei sinteze eclectice de început, reprezintă o utilă și subtilă cercetare asupra noii critici.

Cu câțiva ani în urmă, când mi-a căzut în mână o revistă vieneză care publica în exclusivitate *poezie concretă*, semnată de scriitori din Austria, Brazilia, Cehoslovacia, R.F. a Germaniei, mi-am spus că, probabil, în anumite țări în care suprarealismul nu fusese consumat la vremea sa ca experiență poetică, era reeditat cu o vagă aparență de inedit. Iradiația semantică a cuvîntului repetat într-o dispunere grafică variată, distrugerea strofei și a versului, ca forme de comunicare a enunțului poetic reprezentau doar câteva din clișeele consacrate de poeții suprarealiști, preluate de adepții poeziei concrete.

Dar pe măsură ce am ajuns să mă familiarizez cu încercările teoretice de acreditare a poeziei concrete, mi-am dat seama că această nouă aventură literară are temeiuri filozofice și estetice proprii. Trimiterile la Freud și Bergson sau enunțurile programatice din care rezultă că poezia este un dicteu al inconștientului, lipsesc cu desăvîrșire. Autoritățile pe care se întemeiază esteticienii poeziei concrete sînt Wittgenstein, Abraham Moles și Max Bense, așadar lingvistica și semantica, teoria informației și estetica informațională.

Straniu mi se pare faptul că un experiment poetic lipsit de rezonanță, cultivat de grupuri mici de scriitori

din citeva țări, beneficiază de o explicare teoretică subtilă, demnă de o cauză mai bună. În acest context se situează cartea lui Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*. Trebuie să mărturisim astfel că autorului nu-i lipsește nici informația literară nici cea filozofică și estetică, pentru a realiza o subtilă critică de susținere a unei școli poetice aberante. Dar eforturile lui Pierre Garnier de explicare a unor texte *non-verbale*, ca și pasiunea cu care subliniază caracterul inovator al poeziei concrete, le-am înțeles doar cînd ne-am dat seama că el însuși construiește asemenea „opere“, fiind în același timp autorul unor programe destinate să orienteze această mișcare literară. Ca orice școală literară, poezia concretă este situată de autor într-un raport de anterioritate-posterioritate. Așadar, strămoșii săi literari sînt Novalis ca teoretician, apoi o suită de poeți ca Rimbaud, Mallarmé, Pound, Benn, Queneau, experiența futuristilor și dadaistilor nefiind nici ea eludată. Pornind de la studiile lui Max Bense, Pierre Garnier reține ideea că textul literar nu se organizează în vederea unei comunicări semantice banale, ci a informației estetice. Potrivit acestei teze : originalitate=inovatie=informație. Text este denumit tot ce se realizează cu ajutorul limbii, actul acesta de fabricare fiind identic cu cel de creație, în vreme ce *metatextul* se constituie prin interpretare și nu are valoare estetică. Instrumentul fundamental al poeziei concrete rămîne limbajul, dar ceea ce îi interesează pe autorii acestei literaturi nu mai este limbajul alegoric și descriptiv, ci limba concretă, sensibilă, vibrantă și energică, cu semnificații posibile, dar nu necesare. Limbajul poetic capătă în felul acesta un caracter autonom. Limba este privită ca o materie, față de care scriitorul se comportă ca un constructor, nu ca un creator inspirat. Atenția acestuia se îndreaptă spre

crearea de semne noi, descoperirea de cuvinte, montajul de litere și fenomenele seriale de sonorități. Discursul poetic nu mai este pur linear, dar păstrează la scriitorii moderați implicații semantice. Cităm unele exemple :

das schwarze geheimnis
ist hier
hier ist
das schwarze geheimnis

Alteori, un minimum de semantism rezultă din cuvântul inițial care începe apoi să fie descompus :

beba	coca	cola
babe		cola
beba		coca

Umorul grotesc este generat de fonetismul pur, cînd energetismul cuvîntului înscris în timp și spațiu anulează sensurile :

cam acca ha chacha ma na ta
ca acta hac cham mast nach tac
cana ach haha chat tact mac aha tah

În felul acesta, poemul concret poate deveni vizual, fonetic, cinetic, semantic, multidimensional. Trebuie de asemenea să remarcăm faptul că apelul la semnele non-verbale transformă poezia concretă într-un colaj care trimite spre alte arte. Dar oricât de erudit și pasionant ar fi comentariul lui Pierre Garnier, el nu poate demonstra că poezia concretă se constituie ca un experiment artistic. Posibil, acest experiment de fabricare a unor texte iese din sfera artei reprezentând un nou eșec, o nouă aventură intelectuală, fără sorti de izbândă în creația literară.

Dacă cercetăm frecvența unor termeni în critica literară din ultimul deceniu sau în sfera profesiunilor de credință ale unor scriitori, constatăm că noțiunea de *experiment* a căpătat o circulație foarte intensă. Mai mult, însuși prestigiul conceptului de *experiment* a sporit într-o asemenea măsură în cadrul unor școli literare contemporane, încît anumite tentative de inovare în arta literară, ca *romanul experimental* sau *teatrul experimental*, au fost așezate sub zodlia aceluiași numitor comun.

Adusă în stadiul de exercitare a unei puternice forțe de seducție asupra unor scriitori, ca și asupra unor categorii de cititori, poate și din cauza succesului de stimă de care au beneficiat unele romane ale lui Alain Robbe-Grillet și Michel Butor sau unele farse absurde ale lui Ionescu și Pinter, ideea de *experiment* în literatură s-a transformat în ultimii ani într-un adevărat mit, convertit în cele din urmă într-un principiu fundamental de creație.

Nimeni nu contestă faptul că experimentul literar a constituit întotdeauna o parte semnificativă a procesului de creație. Este cunoscut doar faptul că Gongora a experimentat forța de sugestie a metaforei rezultate dintr-o asociație eteroclită de cuvinte. Apollinaire a distorsionat

scriitura lineară de la stînga la dreapta, iar Mallarmé a izbutit să realizeze o anumită semnificație estetică a pauzelor, a elipselor în suita de desfășurare a discursului poetic. Experimentul apare, așadar, ca un act firesc de explorare a unor modalități artistice noi, el exercitîndu-se cu precădere asupra limbajului, împins pînă la limitele sale extreme de comunicare. Există astfel un experiment literar de laborator, care ține de specificitatea travaliului artistic al omului de litere. Raportat la opera finită, acesta se constituie ca un *ante-text*, demn de luat în considerație pentru valoarea sa documentară. Există însă și pe acest plan mărturii ale experimentului literar personal care au căpătat un caracter public. Se știe doar că André Gide a dat la tipar atît romanul său *Falsificatorii de bani*, cît și *Jurnal falsificatorilor*.

Experimentul literar a căpătat însă un caracter violent în mod programatic la începutul veacului XX, apoi după o pauză relativ mai îndelungată, a apărut pe prim plan cu o virulență deosebită în ultimul deceniu. Faptul că Claude Simon scrie anumite romane fără punctuație, iar Arno Schmidt transformă fraza într-un flux continuu, aproape neinteligibil, reprezintă aspectele cele mai benigne ale experimentului configurat în proza contemporană.

Subminarea artei prin motivația experimentului neli-
mitat s-a produs mai des în domeniul poeziei. În ultimii ani au apărut mai ales în Franța, Austria și Germania federală, diverși teoreticieni ai poemului vizual, fonetic, multidimensional sau fonic.

Pierre Garnier, de pildă, preciza la un moment dat că „procesul de creație al poemului a devenit poemul însuși“.

Poetul japonez Seiichi Niikuni a ajuns la convingerea că „O artă poetică se creează (în afara limbilor naționale obiectivate), devenind valabilă pentru toate acestea“. Atacul nu merge numai împotriva limbii ca mod de expresie a unui popor, ci și la adresa cuvîntului în sine, eliberat de forța sa firească de comunicare. Pierre Garnier afirmă că „Poemul vizual nu se citește. Trebuie să ne lăsăm impresionați de imaginea generală a poemului, după care trebuie perceput prin fiecare cuvînt în mod global“.

Dar mostrele oferite ca experiment sînt niște aberații paraliterare. Un poem fonic, realizat de Garnier, se configurează astfel :

SOLOEILSOLAILESOLEILSOLOEILSOLAILESOL
 EILSOLEILSOLEILSOLEILSOLEILSOLEILISOL
 SOLEILSOLILESOLEILESOLAILLESOLEILESOL
 SOLDISOITSOLDSOLILESOLDDESOLITSOLDIESOL
 SOLAILESSOLOEILSOLERESOLEILLESOLAISOL

Descompunerea textului organizat în mod linear a dus la teoretizarea poeziei ca montaj, realizată de Reinhold Grimm încă din 1961. Este adevărat că poezia ca montaj mai poate păstra un cîmp semantic, chiar dacă cititorul se găsește în fața unor cuvinte, dispuse într-o anumită devenire ca în acest exemplu.

sonne	mann/mond	frau/sonne	mond/
sonne	frau/mond	mann/mann	frau/kind

Într-un alt caz poetul austriac Reinhard Döhl organizează discursul poetic după regulile gramaticii generative : „1. hat er aber zu zu tun 2. der hat aber zu tun

3. *aber zu tun hat er*". Poezia poate deveni astfel o simplă masă de cuvinte în mișcare, prin simpla lor permutare cu efecte umoristice. „*so hilde und solhilde so und so/so und so hilde*!”.

Multiplicarea acestor exemple ni se pare inutilă. Ele nu reprezintă o pledoarie împotriva experimentului ca modalitate de inovare artistică autentică, ci doar o semnalare a procesului care poate converti același procedeu într-o aventură paraliterară.

— PE MARGINEA UNUI ALMANAH —

În ultimele decenii, mai ales, s-au cristalizat în cadrul literaturii vest-germane numeroase tendințe inovatoare, susținute de scriitori notorii, care, scrutînd cu luciditate trecutul și prezentul unui popor cu o istorie atît de agitată, năzuiesc să surprindă, prin creațiile lor diverse, pulsul autentic al vieții contemporane.

Este semnificativ faptul că anul 1945 a fost considerat de numeroși oameni de cultură din Germania occidentală, oameni care aparțin unor generații diferite, ca Alfred Döblin sau Wolfgang Weyrauch, ca o etapă nouă, hotărîtoare pentru perspectivele poporului german. Almanahul „grupului 47“, care însumează doar o modestă, dar reprezentativă parte dintr-o activitate literară și publicistică foarte fertilă, ilustrează cu suficientă elocvență aspectele caracteristice ale grupului și orientarea sa literară.

Pe marginea lui încercăm oîteva considerații despre modalitățile și sensurile creației acestui grup de scriitori germani.

Caracterizînd peisajul literar din Germania occidentală, specific anilor 1945—1946, Wolfgang Weyrauch arăta pe bună dreptate că numeroși scriitori mai erau încă înfestați de acea „literatură a groparilor“ din trecut, dar

așteptau o lume mai luminoasă și mai curată pe care s-o înfățișeze în operele lor.

Heinz Friedrich, bunăoară, scotea în evidență ca un adevărat memento tocmai acel spectru, specific societății post-belice, dezamăgite și dezorientate, în care foamea, prostituția, comerțul negru și ruinele dezolante izbeau cu o duritate neiertătoare retina oricărui spectator impasibil.

Așa ia ființă în acei ani de febrile căutări, noțiunea „*Kahlschaglitteratur*“ care avea menirea să arate lucrurile așa cum sînt, „să fixeze realitatea“ cu ochiul observatorului adînc scrutător, a cărui penetrație era asemănată de un scriitor german cu razele Röntgen. Supremația adevărului în artă este proclamată cu vigoare, adevărul „fiind preferabil frumosului, pregătind frumosul artistic autentic“, chiar dacă îndărătul lui se ascunde durerea.

Oponînd literatura de confesiune directă aceleia care reconstituie realitatea la persoana a treia, pentru a-i da astfel o mai mare putere de obiectivare, cunoscutul scriitor și critic literar Walter Jens afirma că „în nuditatea dialogului, în descoperirea unui peisaj, forma „este“ poate fi circumscrisă cu intensitatea din parabolele și comparațiile timpurilor străvechi. Literatura lui «este» se caracterizează prin aceea că ea cuprinde realitatea măreață și covîrșitoare. Uriașă, realitatea se sustrage la începutul atacului comentatorului. Ea așteaptă să fie reprezentată, dar nu încorsetată“.

Expresie complexă a unei epoci de tranziție, caracterizată și în Germania occidentală prin adînci frămîntări, întreaga serie de scriitori din „grupul 47“ (grup din care fac parte nume cunoscute ca Heinrich Böll, Walter Jens, Alfred Andersch, Günter Grass, Ilse Aichinger, Günter Eich, Hans Werner Richter etc.) s-a impus opiniei publice prin numeroasele opere publicate, ca și printr-un anumit

patrimoniul de principii democratice și umaniste, apărute de toți în pofida unor opinii literare diferite. Cu o luciditate neîndurătoare, scriitorii amintiți (la care se pot adăuga bine înțeles și alte nume reprezentative, ca Paul Schallück, Walter Kalbenhoff sau Woldietrich Schnurre) scrutează realitatea înconjurătoare cu tarele ei adânci, pun în circulație marile valori ale culturii germane și încearcă prin operele lor să facă iarăși „ochii orbi să vadă, urechile surde să audă și gurile amuțite să scoată sunete articulate“.

În numele unei „*generații pierdute*“ și trădate, al unei generații fără oameni și fără idealuri, scriitori de talia celor amintiți acuză trecutul tenebros, militând pentru un viitor mai fericit și pentru o literatură modernă, animată de convingeri umaniste. Hans Werner Richter, fondatorul „*grupului 47*“ și unul dintre animatorii săi cei mai perseverenți, afirmă răspicat că scriitorul nu este un simplu caligraf, iar dacă aportul oamenilor de litere în făurirea unor timpuri noi poate fi foarte mare, aceasta înseamnă că și răspunderea ce le revine capătă o semnificație deosebită.

În articolul introductiv în almanah, *Funfzehn Jahre* (Cincisprezece ani), Hans Werner Richter arată originea politică și publicistică a „*grupului 47*“, care, după 15 ani de fertilă existență, își apără cu devotament principiile pentru care militase de la început. Cristalizat lent, în urma interzicerii revistei „*Ruf*“ („Strigăt“) de către autoritățile americane de ocupație, „*grupul 47*“ însumează scriitori și publiciști cu convingeri democratice, antifasciști consecvenți și apărători ai unei culturi umaniste. În *Fizionomia unei grupări*, Joachim Kaiser relatează că printre deprinderile bune ale scriitorilor, uniți de ase-

menea idealuri comune, este și intoleranța fermă față de orice atitudine neofascistă sau antirepublicană.

Evident, gruparea aceasta fără program literar sau politic prezentat cu anticipație opiniei publice, fără organe directe de presă și fără dogme, deschisă mereu talentelor autentice care suportau cu bine examenul „scaunului de tortură”, examen prin care au trecut toți autorii citindu-și din operele lor, nu are o orientare atât de omogenă, încât să se poată vorbi de o anumită școală sau de un curent artistic.

Modalitățile de creație ale adepților „grupului 47” sînt atât de diferite, încît între romanele lui Günter Grass, Alfred Andersch, Walter Jens și Heinrich Böll se pot stabili doar cu mare greutate anumite trăsături comune.

Unitatea „grupului 47” este asigurată de fidelitatea cu care sînt apărute anumite principii generale de ordin politic și literar, și poate aici trebuie căutată explicația trăinicieii grupării și succesului operelor realizate.

Poezia cultivată de Schneider-Lengyel, ca și aceea a lui Wolfgang Bächler, transmite un anumit sentiment tragic al alienării și al neputinței de a comunica. Pentru poeta amintită „cuvîntul este un zgomot nelămurit / Care îmbolnăvește pe oameni” (Wort — Cuvînt). W. Böhler proiectează flința umană în neant. Alături de vuietele mării, de căderile stelelor, de dansul plantelor, de moartea și de nașterea zeilor, omul apare ca un titan izolat, aplecat, peste infinituri goale (Schräg im Nichts — Aplecat în neant). Suspendat în univers și singur, el asistă la înmormîntarea lui Dumnezeu, în care o vreme a crezut. Wolf-dietrich Schnurre știe să creeze un umor negru și sugestiv furnizat de poezia faptului divers care însumează totul.

„De nimeni iubit, de nimeni cerut / Dumnezeu a murit după lungi suferințe și cerească răbdare.“

Literatura faptului nud, pentru care adepții „grupului 47“ pledează cu atita entuziasm, se face și aici simțită. Dar ea devine și mai pregnantă, cînd izvorăște din realități tragice concrete.

Ca și Prévert, Günther Eich face inventarul obiectelor, menite să sugereze o anumită atmosferă dramatică și, evitînd cu iscusință alunecarea în prozaism, izbutește să surprindă omul pe cîmpul de luptă. „*Aceasta mi-este șapca / Aceasta mi-e mantaua / Aici, în sacul de pînză / Aparatul de bărbierit // Cutii de conserve, / Farfuria, paharul / De tablă pe care / mi-am scrijelat numele*“.

Dialogul cu contemporanii și cu întregul univers rămîne însă nota predominantă a liricii din almanahul amintit, ca și tatonarea oarbă asupra unui viitor care apare iluzoriu, spulberîndu-se ca *Spuma* din poezia talentatului poet Hans Magnus Enzensberger (Schaum).

Nici scrierile în proză, însumate în almanahul „grupului 47“, nu mai au nimic din stridența revoltei impetuoase, întîlnită în operele din primii ani de după război. Intenția programatică de a nu exista pe cît posibil în acest volum cuvinte ca : lagăr de concentrare, bombă atomică, SS, Hitler etc., duce însă, uneori, la încifrarea realității sau la evitarea unor probleme majore ce stau în fața scriitorilor.

Este adevărat că printre cuvintele tabu se găsește și iubirea. În *întîlnirea generațiilor*, Nikolaus Sombart notează succint secvențe ale pericolului unui război pierdut. Pendulînd în gol, Tobe, soldatul ieșit din șanțul de luptă, se îndrăgostește, și declarația lui de iubire sună ciudat, ca și întreaga lui ființă : „*Tu ești, ceea ce caut de multă vreme... Eu am nevoie de tine... Da, tu ești, nu știu cum*

să spun, scurt și corect... Tu ești minimul meu de existență“.

Aceeași atmosferă deprimantă, surprinsă în mod umoristic, o descifrăm și în nuvela lui Hans Werner Richter, *Crucile de lemn*. O literatură antipatriotardă cu soldați saturați de război, o realitate demistificată în care omul nu mai este o sumă de așa-zise valențe eroice, se configurează astfel cu multă putere. În Italia, care se desolidarizase de Hitler, pină și porcii ce slujeau drept hrană nu-și mai dau concursul pentru triumful nazismului: — „E un porc italian — spune Gühler — nici el nu vrea să mai aibă de a face cu noi. — Noi vrem doar să-l mâncăm — adaugă Beijerke. — Da, tocmai asta este“.

Iubire 49, de Jürgen von Hollander pune în lumină criza morală prin care trece lumea postbelică în procesul ei îndelungat de refacere, privațiunile pe care trebuie să le îndure. Cei doi îndrăgostiți din camera friguroasă, cu o sobă caraghioasă ca o cutie mare de conserve, privesc viitorul cu spaimă. Căminul conjugal mult dorit nu se poate realiza decât cu mari sacrificii: — „Economii, economii, acesta este cuvântul de ordine. În curînd voi avea de hrănit o familie. — Tu? — Da. — Este într-adevăr așa de rău? — Da, chiar așa cum ți-am spus“.

Detaliul semnificativ este mereu recoltat din diferite aspecte ale vieții. Contorsiunile interioare ale ființei umane trădează în permanență rănilor necicatrizate ale războiului. În *Convorbire între absolvenți în noiembrie 1946*, Georg Hensel nu se oprește nici el asupra unei secvențe obișnuite, desprinde din lumea celor tineri. „Cine are ceva de fumat — întreabă Horst. Soția mea trebuie să treacă pe aici din moment în moment. Sper să fac rost de cîteva țigări mai bune.“

Candidații la examenul de maturitate din schița lui Georg Hensel sînt în același timp absolvenții unui război nu de multă vreme încheiat, ale cărui urme le oferă nu numai protezele pe care unii le poartă, ci și vibrațiile sufletești ale acestei generații, care a văzut așa de timpuriu spectacolul demonic al morții. Pentru acești elevi întirziați, școala nu mai poate reface atmosfera caracteristică unei adolescențe entuziaste și lipsite de griji. „Trebuie să înțelegeți, domnule doctor — îi spune un tînăr profesorului de matematică — că noi am alunecat de pe coordonate, am devenit pușintel copilăroși. Noi am trăit o transformare amînată, demnă de reținut. Excentricitatea noastră lineară se apropie de infinit.”

Bogată și variată, proza din *Almanahul grupului 47* unește maniera clasică de relatare a faptelor cu tendințele inovatoare ale unor scriitori cunoscuți, care caută noi modalități de redare a realității.

Schița lui Wolfgang Weyrauch, *Cu capul prin perete*, este un lung dar semnificativ monolog interior. În fragmentul de roman *Omul care nu vrea să îmbătrînească*, Walter Jens renunță la canoanele tradiționale ale epocii, abordînd formula confesiunii-eseu, familiară și emoționantă, care lasă impresia că nu ne găsim în fața unei opere finite, ci a unui roman al romanului.

În această direcție evoluează și Günter Grass, romancier cunoscut și îndrăzneț. Povestirea lui, *Rochia largă*, este de fapt însumarea unor convingeri despre arta romanului. O povestire, spune el, poate fi începută la mijloc și continuată înainte sau înapoi. Problema timpului și a spațiului, adaugă prozatorul german, impune alte soluții în roman.

Surprinzînd anumite trăsături caracteristice doar lumii pe care o cunoaște mai bine, dar pe care le generalizează,

Günter Grass afirmă că astăzi nu mai există eroi de roman, fiindcă personalitatea umană a dispărut. Mulțimea însăși i se pare o adunare de oameni fără eroi, insul străin și izolat se integrează într-o masă umană singuratică. Evident că o asemenea „*generalizare*“, lipsită de temeiuri filozofice realiste, duce la rezolvări estetice și la considerații ideologice pe care nu le putem decît respinge.

Literatura însumată în *Almanahul grupului 47* pune în lumină fizionomia artistică eterogenă a unor scriitori de talent, care scrutează cu luciditate lumea în care trăiesc, dar ale căror căutări îi duc uneori și la împasuri sau de-a dreptul la eșecuri. Spirite febrile, animate de idealuri umaniste, scriitorii „*grupului 47*“ sînt în deplină evoluție, și dacă făgăduințele lor programatice nu sînt decît în parte îndeplinite, timpul și viața le oferă un spațiu vast de realizare.

Se știe de foarte multă vreme că opțiunea unui prozator pentru un anumit tip de enunț narativ, transmis la persoana întâi sau a treia nu este o simplă problemă de gramatică. În *Répertoire* (II, 1964), M. Butor pleacă de la constatarea curentă că „*Romanele sînt scrise în mod obișnuit la persoana a treia sau întâi*”. Dar el preciza în mod firesc că „*noi știm bine că clegerea uneia dintre aceste forme nu este deloc indiferentă ; de fapt nu este același lucru care ne poate fi povestit într-un caz sau altul și mai ales situația de cititor este transformată în raport cu ceea ce ni se relatează*”.

De fapt, istoria formelor literare trebuie privită în permanență și ca o schimbare a modalităților de transmitere a anumitor semnificații.

Prezența persoanei întâi în proza literară reprezintă o descoperire a oamenilor de litere, mult mai veche decît se pare la prima vedere. Este adevărat că scriitorii clasici trăiesc, în cea mai mare parte, un fel de voluptate ascetică în fața eului lor epic care se anonimizează, acesta fiind acoperit de o voce despersonalizată ce sună ca un adevărat ecou universal. Dar cu toate acestea, enunțul bazat pe *Ich* — *Erzählung* nu lipsește cu desăvîrșire nici din romanul antic. Discret, episodic, el este

evident atit la Achilleus Tatios sau Longos. Totuși, canoanele prozei clasice interziceau etalarea eului. De aceea, relatarea evenimentelor la persoana a treia rămîne multă vreme dominantă în arta prozei.

Dar introducerea unui punct de vedere explicit în povestire sau în roman a impus apelul la persoana întâi, tipul acesta de enunț narativ permițînd să fie subliniat cu mai multă ușurință raportul dintre scriitor, realitatea operei și universul uman din afara acesteia. Franz K. Stanzel preciza în *Typische Formen des Romans* (1964), că în „*Ich — Roman* povestitorul apare ca un personaj al lumii reprezentate. El relatează ceea ce a trăit sau a observat sau ceea ce alte personaje ale romanului au realizat prin experiența lor“. Dar criticul german observa în același timp că enunțul narativ la persoana întâi sau la persoana a treia se situează „în domenii ontologice“ absolut diferite ale creației literare, opțiunea scriitorilor pentru o anumită modalitate de comunicare avînd consecințe diferite asupra orientării cititorului, asupra tipului de comunicare, ca și asupra felului de situare a evenimentelor în prezent, trecut sau viitor. Adeziunea aceasta programatică a prozatorilor pentru gramatica unei persoane nu are doar consecințe privitoare la tehnica literară a unei anumite opere. Ea duce în același timp la definirea unui *Weltanschauung* specific, permițînd în același timp o mai evidentă angajare a autorului față de mesajul creației sale. Dacă proza istorică antică păstra în cea mai mare măsură tonul unei comunicări impersonale, paginile cu caracter memorialistic din scrierile cronicarilor români se bazează pe relatarea la persoana întâi, care le conferă un caracter mai patetic, mai angajant. Dar atunci cînd nevoia de confesare a depășit canoanele retoricii clasice, eul scriitorului se etalează fără reticență. În *Confesiunile*

sale, Augustin mărturisea că „vreau să-mi rechem în amintire viața mea desfrînată în păcat, vina sufletului meu, provenită din destrăbălarea cărnii“.

Apropierea tot mai mare a scriitorului de realitate, nevoia precizării raportului dintre starea conștiinței sale și existența reprezentată în roman etc. constituie, după părerea noastră, factorii fundamentali care au determinat opțiunea prozatorilor pentru relatarea la persoana întâi. Faptul acesta nu capătă o importanță decisivă într-o operă picarescă, cum este *Lazarillo de Tormes*, *Moll Flanders* și nici într-o altă scriere cu caracter alegoric, cum sînt *Călătoriile lui Gulliver*, deoarece în literatura de acest gen autorul se definește ca martorul unor evenimente, comentate din perspectiva unui anumit personaj. Suprapunerea dintre autor și persoana întâi nu apare încă sub forma unui act total de echivalență de gîndire.

Explozia mai evidentă a subiectivismului în proza literară lărgeste în mod sensibil modul de comunicare directă a autorului cu cititorii, ducînd totodată la o reliefare mai puternică a concepției sale despre lume. *Pamela*, *Werther*, *Confesiunile* lui Rousseau reprezintă adevărate trepte de apropiere a scriitorului de realitatea exterioară, ca și de viața sa subiectivă care capătă o evidentă transparență în fața publicului. Și dacă funcționalitatea persoanei întâi în literatură reprezintă marea „descoperire“ a romanticii, nu trebuie să uităm că ea și-a găsit aria cea mai complexă de extensiune în epoca noastră. De la romanul reportaj, cultivat de C. Mallaparte și H. Böll pînă la noul roman realizat de N. Sarraute proza contemporană trăiește o imensă deschidere spre faptul trăit, spre document, spre jurnal, care înregistrează o nouă etapă de înflorire. Angajarea scriitorului în timp este și un fenomen de recurență a unor forme literare.

Situarea lui Alberto Moravia în rîndurile marilor prozatori ai epocii noastre a devenit un loc comun al criticii europene contemporane. În schimb, aprecierea calităților sale de subtil interpret al fenomenelor de cultură rămîne încă un fapt izolat și local, deși volumul său de eseuri, *L'uomo come fine* (1964), se constituie ca o profesiune de credință demnă de luat în considerație. Pe acest plan, confesiunile lui Moravia sînt elocvente pentru înțelegerea activității sale creatoare, ca și pentru aprecierea atitudinii sale față de marile probleme ale culturii și artei. Genul acesta de confesiuni capătă o amploare și pondere deosebită prin publicarea volumului *Entretiens avec Alberto Moravia* (1970).

Editorul francez Pierre Belfond nu se găsește la prima inițiativă de acest gen, volumele de convorbiri cu Dali, Ionesco, Gombrowicz etc. fiind ilustrative în acest sens. J. DufLOT, autorul întrebărilor din *Convorbirile lui Pasolini*, ca și al acelor cu Moravia, are de asemenea o remarcabilă experiență în publicistica literară. Fenomenul acesta trebuie reținut cu atît mai mult cu cît întrebările adresate lui Moravia se constituie ca un scenariu ingenios

de idei în funcție de care se definește personalitatea unui mare scriitor. Așadar, de la întrebările de ordin ontologic, cum sînt acelea despre *dificultatea de a fi* sau *nici bine, nici rău* pînă la acelea care vizează problemele creației literare ca *dificultatea de a scrie, moartea romanului*, sau *ce este erosul*, Moravia dispune de un bogat registru de idei în funcție de care poate să se definească pe sine și pe alții. Convorbirile lui J. Duflot cu Moravia tind astfel spre cristalizarea unei *autobiografii spirituale*, rezultată din consemnarea atitudinii unui scriitor față de propria sa creație, ca și față de problematica unei epoci în care numele lui Marx, Freud și Marcuse au căpătat o rezonanță deosebită. Pe această cale aflăm astfel date despre formația spirituală a unui scriitor precoce, despre boala grea de care a suferit și a dus la imprimarea unei anumite concepții în *Indiferenții*, ca și despre scriitura în proză și cerințele epocii. Ni se pare astfel semnificativ faptul că în condițiile creșterii spiritului contestatar din anumite țări, Moravia se declară adversarul scrisului investit cu o funcție terorizantă. Atunci cînd dialogul se deplasează spre problema morții romanului, Moravia vine cu un răspuns lucid din care rezultă doar transformările unui gen fără limite, operele lui A. Robbe-Grillet și N. Sarraute impunînd doar alte convenții literare. Cu aceeași suplețe distinge, în maniera reflecțiilor lui Bataille, *iubirea de eros*, demonstrînd că pe această cale indivizii vin în contact, psihanaliza fiind știința care i-a furnizat autorului noi soluții de înțelegere a cotidianului și de motivare a comportamentului unor personaje din opera sa.

Convorbirile cu Moravia pun în circulație idei și afirmații din patrimoniul cărora am consemnat doar o parte infimă. Ele anulează însă afirmația lui Ramon Fernandez

care vedea în scriitorul italian un *Socrate al psihologiei*, lipsit de rezonanța gândirii platonice.

Cartea este fermecătoare prin dialectica de idei și sinceritatea confesiunii. Când literatura noastră va beneficia de asemenea confesiuni literare, numeroase probleme de istorie a culturii vor putea fi rezolvate într-un mod mult mai convingător.

A trecut un număr apreciabil de ani, de cînd Le Clezio apărea pentru prima dată ca o fericită descoperire a editurii Gallimard și totodată ca un scriitor care a produs o largă adeziune în rîndurile cititorilor și ale criticilor. De la prima sa carte, *Procès verbal* pentru care autorul a obținut premiul Renaudaut pînă la *Fièvre, Déluge, Extase matériel, Terra Amata, Le livre des fuites*, scriitorul francez lasă să se întrevadă un efort permanent de a se cunoaște pe sine și totodată de a comunica cititorilor experiența unor fapte trăite sau visate, începînd din anii copilăriei. Apreciat de unii critici ca un scriitor care filmează realitatea cu *camera-stilou*, Le Clezio este în același timp genul creatorului care simte în permanență nevoia să se compenseze. De aceea, ni se pare că publicarea volumului *Conversations avec J.M.G. Le Clezio* (1971), realizat de Pierre Lhoste, reprezintă o fericită încercare de exprimare a unei profesii de credință, orientată de un excelent interlocutor care este un cititor foarte avizat al operelor autorului. Insistăm asupra acestui fapt deoarece valoarea unui asemenea dialog depinde de ambii parteneri, dar el își sporește sensibil dimensiunile în măsura în care cel care întreabă este un „confesor“ activ, capabil să exploreze profund universul scriitorului adus în situa-

ția de a se mărturisi cu sinceritate. Pierre Lhoste răspunde pe deplin acestei exigențe fundamentale. Întrebările de început reprezintă astfel doar sugestii și aluzii apte să declanșeze o stare de spirit. În felul acesta, Le Clezio se dezvăluie treptat, întrebările și răspunsurile sale însumându-se, de fapt, în sfera preocupărilor multora dintre scriitorii contemporani. Lupta cu inerția cuvintului, năzuința de comunicare totală și omisiunile involuntare, determinate de convențiile scriiturii, năzuința de a exprima la maturitate anumite vise ale copilăriei, imprimă portretului spiritual al acestui scriitor cu un chip senin anumite griji. Ele reprezintă, de fapt, aspirațiile majore ale scrisului. Și scriitorul care nu se recunoaște cu ușurință într-un autoportret desenat în peniță, trăiește angoasa firească de a nu se putea descifra total nici în scrisul său. Așa cum ființa umană i se pare autorului veșnic neterminată, fiind un proiect spre infinit, scriitura i se pare de asemenea că trebuie investită cu aceeași aspirație spre o totalitate, niciodată epuizabilă.

Le Clezio se conturează astfel ca un scriitor care-și concepe operele în așa manieră încît să poată comunica cu conștiința unor destinatari foarte numeroși. De aceea, el nu se jenează să precizeze că cele mai mari bucurii nu i le-au produs cronicile favorabile ale criticilor de profesie, ci scrisorile entuziaste ale unor lectori necunoscuți. Admirator al lui Lautréamont și Claude Simon, dar mai ales al romanului american care reconstituie dinamica unor mari colectivități umane, scriitorul acesta solitar năzuiește să fie contemporanul nostru prin problematica operelor sale. Abil, interlocutorul său deplasează discuția spre cele mai diverse planuri. De la solicitarea explicării unor fraze cheie din diverse opere, pînă la reliefarea unor cuvinte ca *stîncă*, *liniște*, *nisip*, *furnică*, *poezie*, *judecată*,

adevăr, glorie, Pierre Lhoste lărgeste mereu sfera anchetei sale literare care nu refuză critica de semnificații sociale, estetice, psihanalitice, etice etc. Pe această cale, condamnarea drogurilor se întâlnește cu dragostea de a trăi, iar pasiunea pentru soare și culori cu dorința de a fi scriitorul unei lumi a cărei viață dorește să o abordeze la modul plinar în sensul ei major. Parcurgerea acestor pagini în care spontaneitatea, ineditul se conjugă cu reflecțiile grave și constante asupra rosturilor artei, reprezintă o lectură reconfortantă și un document util de istorie literară. Fericit va fi interlocutorul care va găsi calea cea mai bună de a se angaja într-un asemenea dialog cu scriitorii noștri contemporani.

În anul 1970 a apărut în *Petite Bibliothèque Payot* un volum de mici dimensiuni, intitulat *Entretiens avec C. G. Jung*. Cartea aceasta de convorbiri între Richard I. Evans de la Universitatea din Houston și doctorul Carl Gustav Jung, cunoscutul psiholog de la Zürich, are o semnificație multiplă. Ea s-a născut dintr-o intenție didactică. Pentru a facilita răspândirea scrierilor lui Jung în rândurile studenților americani, profesorul texan R. I. Evans și-a propus să realizeze un amplu dialog cu colegul său din Elveția, destinat să configureze principiile fundamentale pe care se sprijină doctrina acestuia.

Purtate la Zürich în 1961, aceste convorbiri dintre cei doi specialiști în psihologie au meritul de a pune în lumină cu puțină vreme înainte de moartea lui Jung, contribuția sa specifică la dezvoltarea gândirii psihanalitice, precum și diferențele sensibile de concepție față de Freud.

Cu toate că Freud a văzut multă vreme în Jung un discipol și un continuator al său, acesta încă din 1913 se străduia să abordeze marile probleme ale vieții psihice într-o manieră proprie. Într-o carte cu caracter autobiografic, Jung precizează: „Freud... m-a lăsat în repetate rânduri să înțeleg că mă consideră succesorul său. Aceste aluzii erau jenante pentru mine, deoarece știam că nu

voi putea să apăr opiniile sale în mod corect, adică în sensul imprimat de el...”

Filmul de idei pe care Evans îl urmărește cu consecvență în convorbirile sale cu Jung este în așa manieră conceput încît marile probleme abordate de profesorul de la Zürich să poată fi reliefate într-o lumină proprie. Concepția acestuia despre inconștient și refulare ca și despre structurile arhetipale ale vieții psihice, deosebirile de puncte de vedere față de unele concepte freudiene ca *sinele*, *eul* și *supraeul*, reprezintă zonele în care evoluează discuțiile dintre cei doi învățați. În felul acesta, în vreme ce la Freud predomină explicațiile determinate de factorul *bio-istoric*, la Jung, ca și la Adler, personalitatea umană este văzută dintr-o perspectivă *socio-culturală*. După părerea lui Jung, inconștientul nu este doar produsul unor *acte refulate*, al unor *căderi* din conștient, deoarece multe fenomene ale inconștientului au un caracter autonom.

Punînd accentul pe factorii *filogenetici*, nu doar pe preistoria individului, Jung ajunge de asemenea la concluzia că „*Eul este mereu în curs de a se construi. El nu este un produs finit, ci unul care se elaborează...*” Viziunea aceasta dinamică a eului, care îi permite lui Jung să facă o distincție clară între ceea ce este *înnăscut* și *dobîndit* limpezește poziția psihologului de la Zürich și față de conceptul de *supraeu*.

Dar contribuția sa cea mai semnificativă pe acest plan rezultă din concepția sa despre inconștientul individual și colectiv și structura arhetipală a acestora. Dacă complexul oedipian era considerat de Freud un arhetip unic, Jung consideră că arhetipurile sînt multiple, dar nu pot fi reperate decît prin anumite simboluri, mediate de fap-

tele de cultură, poezia și mitologia fiind elocvente în acest sens.

Marginaliile noastre la convorbirile dintre Evans și Jung sînt departe de a epuiza prezentarea unei problematici de mare complexitate. Ele își propun doar să re-aducă în actualitate unele idei ale profesorului elvețian privitoare la *morfologia culturii*, care ar merita astăzi un examen critic mai atent.

În ultimele decenii, studiile de filozofie a culturii sînt din ce în ce mai rare, iar atunci cînd anumite tentative se pot înregistra, acestea capătă caracterul unor cercetări conjugate cu antropologia, sociologia și morfologia unor fenomene de artă, considerate simptomatice pentru epoca în care trăim. Semnificative în acest sens sînt unele opere de largă audiență ca *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968) de H. Lefèbvre, *Eros et civilisation* (1963) de H. Marcuse, *Anthropologie* (1967) de E. Sapir și mai ales *L'Ère logique* (1969) de J. Bureau. Nota comună a acestor studii rezultă, pe de o parte, din caracterul lor interdisciplinar de științe de sinteză, destinate să lumineze condiția de existență a ființei umane din cele mai diverse unghiuri de vedere și, pe de altă parte, din năzuința autorilor de a explora contextul de viață al individului și al comunităților sociale din perspectiva acelor fenomene care sînt considerate caracteristice pentru fluxul cotidian al comportamentului uman. Raportul dintre om și mașină, dintre dorințe și mijloacele de consum, dintre individ și sistem, rolul mașinilor de calcul în prospectarea viitorului și al unor lumi necunoscute, modificările pe care aceste aspecte ale civilizației moderne le produc în structura spirituală a ființei

umane reprezintă problemele fundamentale care stau astăzi în atenția acelor care se ocupă de filozofia culturii. Pozitivarea acestor cercetări care depășesc sfera unor speculații metafizice abstracte rezultă din conjugarea mai multor discipline ce converg spre luminarea aceluiași obiectiv. De aceea, antropologia, sociologia, psihanaliza, informatica etc. intră într-o fericită alianță care duce la configurarea unui alt mod de concepere a filozofiei culturii în epoca noastră.

În această manieră este concepută și cartea lui Jean Brun *Le retour de Dionysos* care ni se pare a fi una dintre cele mai reprezentative opere de filozofie a culturii din ultima vreme. Opera filozofului de la Dijon, care este un cunoscut specialist în filozofia antichității, își propune să exploreze fenomenele specifice de ordin cultural și psihologic, ca și cele cu caracter social, pe care le generează societatea de consum în epoca noastră. Violența, drogurile, estetismul masochist, funcția teroristă a unor culturi occidentale, excesul de conceptualizare și formalizarea, dedesubturile negative ale structuralismului, masificarea, nevoia de transgresiune a individului spre altceva, dezumanizarea produsă de înțelegerea eronată a mașinismului modern constituie aspectele specifice pe care acest filozof umanist le cercetează cu o profundă luciditate. Însăși raza de informare a acestui gânditor de o uluitoare erudiție însumează date de o extremă diversitate. Texte de filozofie ce presupun asumarea unor idei ce capătă un caracter nociv, cum pot deveni adeseori operele lui Nietzsche, scrieri literare ce beneficiază de o atitudine apologetică plină de suspiciuni, cum sînt romanele marchizului de Sade, preocupările excesive ale unor gânditori pentru inconștient, Freud declanșînd astăzi o nouă modă în apus, teatrul cruzimii, care reprezintă un

alt simptom al degradării valorilor în lumea occidentală, constituie doar câteva din fenomenele pe care filozoful francez le cercetează pentru a demonstra gustul unei societăți degradate pentru catastrofe, violență, euforie artificială, nihilism, anxietate și masochism.

Simptomele acestea diverse ale societății de consum sînt situate de gînditorul francez sub zodia lui Dionysos. Dacă G. R. Hoche considera că morfologia societății contemporane pune în lumină o lume labirintică, așezată sub semnul lui Dedalus, Jean Brun demonstrează într-un mod extrem de convingător că societatea de consum trece printr-o gravă criză de valori, tensiunea ei tragicomică fiind simbolizată de Dionysos, zeul vinului, al euforiei și expansiunii, al artei ludice, al nevoii de transgresiune, ca și al marilor metamorfoze.

Analist al omului proteiform, încrezător în capacitatea sa de salvare din fața marilor catastrofe, Jean Brun ni se pare a fi unul dintre cei mai reprezentativi filozofi ai culturii din epoca noastră.

Ca și operele literare, traducерile sînt și ele niște opere datate în timp, purtătoare a semnului unei istoricități și a unei etnografii specifice. Constatarea aceasta nu iese în evidență numai prin conținutul lor informațional, ci prin specificitatea limbii din tălmăcirile anumitor creații literare.

Într-un anume stil au fost realizate traducерile și adaptările lui Grigore Alexandrescu din *La Fontaine* sau acelea ale lui Heliade Rădulescu din *Pindemonte* și bardul scoțian *Ossian*. Un alt limbaj apare în traducерile de dată mai recentă ale lui Tudor Arghezi din același fabulist francez. Aceeași deosebire rezultă din compararea versiunilor *Mariei Banuș* din Goethe, atunci cînd le raportăm la cele realizate de Șt. O. Iosif.

Limba traducерilor are astfel o anumită istoricitate și așa se explică, printre altele, necesitatea revenirii la aceleași texte la anumite intervale de timp. Vechile traduceri din *Corneille* și *Racine* cu greu mai pot convinge astăzi pe cineva de valoarea celor doi mari dramaturgi, nu numai din cauza unor imperfecțiuni a versurilor românești, ci, mai ales, a caracterului lor vetust.

Traducерile reprezintă un fenomen de bilingvism, cînd contactul dintre două limbi înrudite sau absolut străine

una de alta se realizează prin intermediul unei singure persoane care este traducătorul. Prin acest act de contact între două limbi ies în relief diferențe morfologice și sintactice, ca și deosebiri de lexic și eufonie a limbajului, de o mare importanță mai ales în poezie.

Primul fenomen care reține atenția traducătorului vizează transferul de sensuri dintr-o limbă în alta, determinat de necesitatea păstrării conținutului informațional cât mai fidel. Or, cele dintîi dificultăți se conturează pe acest plan. Cine compară, de pildă, textul original al poeziei lui Brecht, *Croitorul din Ulm*, cu tălmăcirea românească dată de doi autori cu multă experiență în acest domeniu, ca Demostene Botez și Lazăr Iliescu, fără să găsească contrasensuri șocante, constată că multe detalii din original se estompează în versiunea românească, de unde și o ușoară modificare a atmosferei acestei poezii, încărcată cu sensuri parodice și ironice.

Dar adeseori nici enunțul poetic lapidar și, aparent, transparent, nu-și mai poate păstra integritatea pe plan informațional. Discrete modificări ale discursului poetic detectăm astfel și în *Cîntec de mai*, cunoscuta poezie din tinerețe a lui Goethe, pe care am confruntat-o cu versiunea unei experimentate traducătoare din limba germană, ca Maria Banuș.

Dar problema fidelității față de sensurile textului original din care se efectuează aproape întotdeauna pierderi de informații prin actul de traducere, nu trebuie examinată numai pe plan semantic, ci și în funcție de opțiunile pentru cuvîntul cu o anumită culoare locală și eufonie.

Traducerea lui Romulus Vulpescu din Rabelais, ca și aceea din Jarry, pune probleme deosebit de dificile, dar natura lor este în bună măsură diferită. De aceea, pentru transpunerea lui Rabelais în limba română, Romulus Vul-

pescu a făcut apel, pe bună dreptate, la alte soluții decât în traduceriile din Jarry. În primul caz, traducătorul s-a folosit de un vocabular românesc, rezultat din adăugarea de cuvinte din diverse epoci, alăturând astfel arhaismul savuros cu neologismul șocant. Dacă limba franceză a cunoscut o asemenea etapă de dezvoltare a limbajului literar, în cultura română autorul creează un adevărat muzeu imaginar de cuvinte, care nu au coexistat niciodată istoricește. Spre deosebire de acest caz, în versiunea dată din Jarry, în care comicul absurd și umorul negru se susțin atât prin cruditățile verbale, cât și prin deformarea de cuvinte, Vulpescu a mers pe calea fertilă a echivalentelelor semantice și a absurdizării limbajului prin aceleași procedee fonetice uzitate și de scriitorul francez.

Uneori fidelitatea excesivă față de textul original, care merge pînă la respectarea structurii sintactice a discursului poetic din limba străină, poate să aibă consecințe puțin fericite în traducere din cauza diferențelor de topică a limbii și de logică specifică. Pe această cale merge Maria Banuș în *Elegiile duineze*, ale lui Rilke, ajungînd la o accentuare deosebită a prozaizării versiunii originale.

Evident că și problemele de eufonie a cuvîntului în context au un rol deosebit. La un poet muzical prin excelență cum este Verlaine, Ion Ciorănescu a găsit pe vremuri o subtilă distribuție de vocale, care nu distruge atmosfera originală.

Examineate pe acest plan, dificultățile traducerii sînt mari, atât în poezie cât și în proză, teatru sau eseu. Dar oricît de mari ar fi rezervele față de traduceri, ele sînt a necesitate, iar bunii traducători sînt adevărați creatori, care realizează în fiecare cultură națională o altă literatură, formată din marile capodopere ale omenirii.

Dacă metoda comparativă a fost de foarte multă vreme acceptată în cercetările de istorie literară, în domeniul criticii a fost considerată de numeroși oameni de cultură fie ca un procedeu inadecvat, fie ca un element auxiliar la care s-a făcut apel doar atunci când pronunțarea unei judecăți de valoare era extrem de dificilă. Este semnificativ faptul că într-o epocă în care istorismul a impus anumite referințe cu caracter comparativ, un om de cultură de talia lui Herder respingea judecățile de valoare de acest gen, pornind de la premisa că seriile tipologice și ierarhizările comparativiste contravin legilor firești ale artei. După părerea lui Herder, opera „*ca orice floare, trebuie lăsată la locul ei*“, deoarece creația artistică la fel ca orice floare este rînduită „*de dumnezeu într-o anumită ordine și într-un anume loc*“. În felul acesta, istorismul profesat de Herder pe alte planuri ale culturii este convertit într-o adevărată fatalitate în domeniul criticii literare. Herder nu reprezintă însă un caz izolat. Pentru Wackenroder, de pildă, judecățile comparative în domeniul criticii literare sînt privite ca niște acte eretice, demne de condamnat deoarece după opinia sa, aprecierile de această natură reprezintă „*un dușman periculos al plăcerii*“. Dacă atitudinea aceasta a

unor oameni de litere din epoca luminilor și perioada preromantică se explică prin faptul că multă vreme *teoria modelelor*, formulată de doctrinarii clasicismului a împiedicat progresul creației literare, mai târziu, o asemenea atitudine putea să creeze alte dificultăți privitoare la formularea unor judecăți estetice, apte să surprindă specificul unei opere literare, valoarea sa reală, în marele concert al literaturii universale. Se știe doar că Doamna de Stäel a descoperit romantismul datorită contactelor pe care le-a avut cu unii scriitori și esteticieni germani. Este cunoscut, de asemenea, faptul că în epoca romantică scriitorii englezi au făcut numeroase călătorii pe continent, circulația de idei căpătînd o intensitate deosebită pe plan european. Spiritul veacului din această etapă de dezvoltare a culturii prin care se explică prezența unor teme și motive comune în toate literaturile vremii s-a configurat și pe această cale. Este elocvent, de asemenea, faptul că în această perioadă, Friedrich Schlegel reia afirmația lui Herder demonstrînd că privirea „*fiecărei flori a artei într-un anumit loc și timp, fără nici o apreciere, nu duce în cele din urmă la nici un rezultat*“. Din această perioadă, judecățile istorice încep să fie din ce în ce mai frecvent asociate cu cele comparative. Este cunoscut în acest sens faptul că un teoretician al criticii ca trăire, divinație și empatie, cum a fost Dietheym, a ajuns să afirme că „*procedeul comparativ mă ajută să înțeleg mai profund ca înainte fiecare operă în parte, ca și fiecare frază în sine*“. În felul acesta, devine din ce în ce mai evidentă ideea că odată cu relaționarea judecății istorice cu cea comparativă, detașarea de formulele iraționaliste ale criticii literare apare tot mai pronunțată, iar obiectivarea actului critic capătă de asemenea un re-

lief mai puternic. Drumul de la enunțarea unor principii de acest gen pînă la punerea lor în aplicare a fost destul de scurt. Johann Elias Schlegel a realizat o *Comparație între Shakespeare și Andreas Griphius*, Lessing a scris un studiu despre tragedia lui Voltaire, *Semiramis și Hamlet*, integrat în dramaturgia hamburgheză, A. W. Schlegel a comparat *Fedra* lui Racine cu aceea a lui Euripide etc. Obiecția că studiul comparativ al textelor literare duce doar la detectarea unor locuri comune, nu mi se pare fundamentată. Chiar și atunci cînd critica comparativă descoperă doar anumite clișee comune unor autori sau unor școli literare, faptul în sine nu este lipsit de importanță pentru caracterul epigonic al unei literaturi. În epoca noastră, critica comparativă a căpătat o audiență remarcabilă. De la E. R. Curtius pînă la V. Kayser și E. Albérès, tentativele de acest gen au dus la o semnificativă diversificare a procedeeleor. Dacă pentru Curtius, critica comparativă a însemnat o utilă cercetare a motivelor și temelor literare, ca și a unor imagini și simboluri specifice unor scriitori sau etape ale culturii, pentru Kayser, Auerbach, Hugo Friedrich și Albérès ea a devenit o modalitate de studiere a evoluției formelor artistice, stilistica comparativă contemporană fiind una din cele mai adecvate modalități de investigare a procedeeleor care dau atît unitatea unei școli literare, cît și diversitatea sa firească. Aplicată în cadrul aceleiași familii de limbi sau într-o sferă mai largă, critica stilistică comparativă a permis, de pildă, detectarea aceluiași procedee gramaticale care au dus la ermetizarea poeziei lui Mallarmé și Guillen, cît și la aceea a lui Ion Barbu.

Norbert Mecklenburg scria nu de multă vreme în cartea sa *Kritisches interpretieren* (1972) următoarele :

„A critica însemnează a deosebi un lucru de altul. Distincția aceasta nu se poate realiza decît prin comparație... Dacă procedeul ermeneutic reprezintă cunoașterea unei stări spirituale, judecata critică poate fi definită ca o modalitate de a distinge un spirit de altul“.

Năzuind spre o cît mai riguroasă formulare a judecăților de valoare, critica comparativă are toate șansele să se impună ca un sistem complet, capabil să acrediteze o metodă de largă audiență în epoca noastră.

Orice istorie a literaturii poate fi asemănată cu un complex muzeu imaginar al artelor în cadrul căruia fiecare operă este situată într-o anumită devenire și totodată evaluată prin integrarea sa firească într-un raport de anterioritate-posterioritate. Dar relaționarea aceasta a unei opere literare datate în timp atât cu tradiția cît și cu contemporaneitatea extrem de diversă și mobilă, care se constituie și ea ca o permanentă devenire, se poate face fie prin limitarea actelor de judecată la un anumit spațiu național de cultură, fie prin extinderea acestora la arii geografice mult mai cuprinzătoare.

Privit dintr-un anumit punct de vedere, istoricul literar se aseamănă cu arheologul. Operele literare reprezintă pentru el o mare parte din istoria spiritului unei epoci. Pornind de la ele, istoricul literar reconstituie astfel climatul spiritual și artistic al unei etape din evoluția culturii, reface traiectele ideilor dominante și ale oscilațiilor de gust, formulează judecăți estetice de valoare, în funcție de o anumită axiologie, care, în mod normal, trebuie să se configureze ca o premisă a concepției sale generale despre artă, lume, societate.

De aceea, dacă pe parcursul timpului, criticului i s-a acordat un spațiu relativ mare de exprimare a subiecti-

vității sale în evaluarea operei artistice, istoricului literar i-au fost retrase, în unele cazuri, orice libertăți de acest gen. În *L'art de lire* (1912), Emile Faguet scria că „Istoricul literar trebuie să fie impersonal și, în măsura în care lucrul acesta este posibil, să fie în mod absolut. El trebuie doar să informeze, să relateze ce impresie a făcut un anumit autor asupra lui, el trebuie de asemenea să precizeze impresia produsă asupra contemporanilor săi. El trebuie să indice spiritul general al timpului în tot ce a putut afla din istoria propriu-zisă, ca și spiritul literar al unei anumite perioade, ceea ce este puțin deosebit, pe baza a tot ce știe din istoria literaturii și a artelor“.

Mitul acesta al istoricului literar, privit ca un judecător obiectiv, absolut, a fost întreținut mai ales de școala pozitivistă, reprezentată de Taine, Lanson, Scherer, în sfera căreia pot fi integrați, după părerea mea, și pionierii istoriei literare românești din suita cărora amintim pe A. Densușianu, I. Nădejde, Philippide, Vasile Grigore Popu etc. Este de asemenea elocvent faptul că cei mai mulți exponenți ai școlilor pozitivistice de istorie literară și-au cantonat judecățile la o anumită sferă națională a culturii, fără să simtă nevoia unor judecăți estetice și a unor asocieri tematologice mai largi.

Dezvoltarea cercetărilor de sociologie și psihologie de la sfârșitul secolului trecut și începutul veacului nostru a modificat însă sensibil viziunea privitoare la raportul dintre ariile de cultură. Acceptarea principiului unor centre de emisie și zone de recepție, valabil cel puțin pentru anumite epoci, ca și formularea unei concepții mai clare despre raportul dintre național și universal în cultură și artă, a dus la cristalizarea conceptului de literatură comparată care, doar pe anumite planuri, are unele puncte

comune cu acela de *Literaturwissenschaft* sau *Geisteswissenschaft*.

Se știe doar că unii istorici literari din școala pozitivistă ca Hipolite Taine, au căutat să reconstituie prin intermediul unei opere literare psihologia unui popor, privită ca o entitate abstractă. Alți cercetători mai modești ai culturii române priveau textul literar fie ca un document pur de limbă (Philippide), fie ca un fapt nediferențiat de istorie a culturii (A. Densușianu).

A fost necesar entuziasmul, subtilitatea și erudiția unor mari comparatiști ca F. Baldensperger și P. Hazard, iar în țara noastră a fost absolut imperioasă revoluționarea conceptului de istorie literară, realizată de N. Iorga, P. Eliade, G. Călinescu, T. Vianu, D. Popovici pentru ca raportul dintre valorile literare naționale și universale să ajungă să fie examinat dintr-o nouă perspectivă, aptă să scoată cu mai multă putere în lumină originalitatea, forța creatoare a scriitorilor români.

Pe această cale ajunge să se definească conceptul de umanism românesc, de clasicism, iluminism și romantism întârziat, după care urmează alte curențe din istoria literară a culturii noastre, sincronizate cu cele din țările cu o îndelungată tradiție literară, dar sensibil diferențiate de acestea.

Relaționată cu istoria, sociologia, psihologia, estetica, filozofia culturii, stilistica, istoria literaturii românești a trecut printr-o sensibilă metamorfoză, favorabilă reprezentării unor scriitori români atât ca valori fundamentale ale culturii noastre, cât și ca părți integrante ale unor curențe și școli literare de dimensiuni europene sau universale.

În această etapă, istoricul literar român a depășit faza cercetătorului care stabilește biografii exacte sau concepe

fluxul evoluției creației noastre literare ca un simplu palmares nediferențiat de monografii, studiate ca niște inonade izolate. Ca și actele de civilizație și fenomenele literare sint examinate de G. Călinescu, E. Lovinescu, T. Vianu, D. Popovici etc., prin relațiile lor firești de interdependență. Mitul modelului clasicizat, urmat de scriitorii de mai târziu, este înlocuit de istoricii literari comparațiști cu actul de investigare al raportului dintre un centru de emisie și altul de recepție, iar influențele literare nu mai sint cercetate ca niște fenomene în sine, interesul cercetătorului literar deplasîndu-se pe studiul deviației față de un anumit model.

Realizate însă doar în parte, aceste intenții programatice nu au dus în perioada interbelică și, nici mai târziu, la elaborarea unei istorii comparate integrale a literaturii române, ea rămînînd încă un deziderat care ține de domeniul viitorului. Bine înțeles că alcătuirea unei asemenea opere în timpul nostru nu se mai poate face doar cu sprijinul unor instrumente de investigare, conexiune artistică și interpretare, care țin de domeniul tradițiilor de cercetare din veacul trecut.

Ca și alte zone ale cercetării umaniste și istoria literară a progresat datorită conjugării permanente a concluziilor sale cu alte elemente, desprinse din diverse științe auxiliare ca filologia, psihologia, critica, filozofia etc. În ultimele decenii s-au dezvoltat masiv anumite discipline științifice moderne ca sociologia, antropologia, psihanaliza, stilistica structurală, semiotica. Din această cauză, considerăm că o istorie comparată a literaturii române, concepută într-o manieră contemporană cu modul de gîndire filozofică din țara noastră, nu mai poate fi alcătuită doar pe baza unor principii care au început să se perimeze de multă vreme.

Însăși delimitarea cronologică a unor perioade, realizată doar în funcție de anumite date istorice, nu mai este satisfăcătoare, precizarea unor etape literare trebuind să fie făcută pe baza unor elemente din interiorul literaturii, nu doar din afara ei.

Fiecare epocă literară are o anumită matrice stilistică dominantă în care se înscrie un anumit spirit al timpului. De aceea, conceptul de literatură veche, apreciat dintr-un unghi de vedere comparatist, nu ni se pare elocvent, fiindcă nu introduce nici un fel de criteriu de diferențiere de natură estetică în evaluarea unor opere literare foarte diverse. O istorie comparată a literaturii române, concepută în același timp și ca o istorie a evoluției unor forme literare, determinate de anumite exigențe ale epocii, impune și apelul la unele criterii de alt gen. Corelate astfel cu anumite tendințe mai generale din literatura europeană, operele unor cronicari, istorici și poeți, ca Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Antim Ivireanu, Ion Budai-Deleanu permit să se vorbească de existența unui stil baroc în cultura noastră, ale cărui aspecte specifice dau noi dimensiuni unor creații, privite multă vreme dintr-un unghi de vedere extraliterar. De altfel, credem că erezia călinesciană, referitoare la lipsa intenționalității estetice în operele unor cronicari, nu poate fi acceptată ca o judecată globală, valabilă pentru o epocă îndelungată.

Însăși cercetarea ritmului de dezvoltare a literaturii române în comparație cu alte culturi cu tradiții străvechi, poate duce la unele concluzii demne de reținut. Este adevărat că pe vremea lui Dante și Petrarca noi nu aveam încă o literatură cultă, iar primii cronicari români sînt contemporani cu mari scriitori ai lumii ca Racine, Molière

și Corneille. Anumite condiții social-istorice cunoscute au întârziat sensibil apariția primelor opere românești de talie universală, iar unele curente literare și de idei, ca iluminismul și romantismul, s-au dezvoltat cu o evidentă întârziere față de curentele similare din țările occidentale. Dar nu se poate trece cu vederea faptul că apariția târzie a unor scriitori români, ca exponenți ai unor școli și genuri literare perimate în occident, nu a conferit creației lor un caracter epigonic. Dimpotrivă, unii dintre aceștia au ajuns să realizeze capodopere net superioare creațiilor unor scriitori occidentali care reprezentau pentru ei anumite modele sau puncte de plecare. *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, de pildă, apare într-un moment în care epopeea părea să-și fi epuizat ultimele resurse artistice. Ea este însă cea mai strălucită realizare de această natură pe plan european, într-un moment când poemul epic se demodase în culturile cu străvechi tradiții literare. Eminescu este, după cum se știe, un *romantic întârziat*, contemporan cu poeții simbolști. Dar nici opera sa nu are nimic epigonic, fiind, după cum s-a mai spus, expresia vitalității ultimului mare poet romantic din Europa. Asimilînd experiența artistică a unei ample mișcări literare, Eminescu este mai modern decît mulți dintre înaintașii săi, iar poezia sa are mai multe zone de comunicare cu conștiința omului contemporan, decît aceea a unor romantici francezi sau englezi tîmpurii, ce-au avut o largă rezonanță în timpul în care au trăit. De altfel, însăși ideea de mișcare literară tîmpurie și tîrzie trebuie privită cu multă circumspecție, deoarece, integrarea în timp a unei școli literare nu se poate face numai în comparație cu anumite modele inițiale, ci mai ales în strînsă conexiune cu

evoluția civilizației unui popor, a structurilor sale mintale și artistice specifice. De aceea, raportul național-universal trebuie examinat mereu într-o interdependență dialectică foarte riguroasă.

Cerința aceasta ne permite să constatăm cum în fiecare epocă, literatura română a intrat într-o „*alianță ideologică*” cu anumite centre de emisie, în funcție de nevoile poporului nostru, de conjunctura social-politică specifică. Din această cauză, raportările exclusive la anumite modele occidentale nu sînt întotdeauna elocvente. O istorie comparată a literaturilor din sud-estul Europei, atunci cînd va fi realizată, va pune în lumină multe trăsături comune ale culturii române cu acelea ale țărilor vecine.

Criteriile acestea rămîn valabile și pentru epoca noastră. Trăim într-o lume cu două structuri sociale diferite, fundamentate pe concepții deosebite. Trăim de asemenea într-o perioadă a policentrismului cultural, cînd nu mai este posibilă hegemonia unei literaturi asupra tuturor celorlalte. Umanismul literaturii din țările socialiste duce la configurarea unor trăsături comune firești. Dar fiecare țară socialistă are anumite tradiții caracteristice, un etos specific, o anumită psihologie a poporului creator și consumator de cultură. În aceste condiții, diversitatea într-o mare unitate de idei reprezintă de asemenea un fenomen firesc. Dar faptul acesta nu anulează prezența unor teme și motive comune cu ale scriitorilor umaniști din societatea de consum, deoarece, alături de problemele locale și naționale, specifice fiecărui popor, fiecărei orînduirii, există totodată și o anumită problematică comună a omului contemporan, determinată de marile evenimente-limită ale civilizației și ale societății din timpul nostru.

Trebuie să precizăm că aceste reflecții despre o istorie comparată a literaturii române nu pot arăta încă foarte limpede cum se va configura o asemenea operă. Ele reprezintă doar un deziderat, constituindu-se ca niște aproximații despre o lucrare de sinteză absolut necesară, aptă să ducă la o mai elocventă subliniere a valorilor noastre naționale în raport cu cele universale.

<i>Ipoteze despre un jurnal de cărți</i>	5
------------------------------------------	---

SPECTRUL POEZIEI

Catrencele lui Omar Khayyam .	11
Novalis	14
Mit și realitate în poezia lui C. Cavafis	20
Insemnări despre poezia africană . .	23
Centenarul nașterii lui Paul Valéry .	27
Poeți care cîntă	30
Guillaume Apollinaire în limba română	33
Blaise Cendrars, poetul itinerant	36
Jacques Prévert sau pendularca între poezie și antipoezie	40
Pierre Emmanuel și poezia lumii interioare	48
Interior și exterior în poezia lui Henri Blaise .	50
Mimmo Morina și poezia ca act de cunoaștere	54
Teresa Maria Moriglioni și poezia sentimentală	58
Lars Gustafsson sau drumul de la poezie la antipoezie	61
Heinz Kahlau și poezia aforistică .	65

METAMORFOZELE PROZEI

Jurnalul inedit al Marchizului de Sade	71
Marchizul de Sade și corespondența ca act de confesiune	74

Jurnalul lui Stendhal	76
Caietele lui Camus	79
Kafka despre sine însuși și opera sa	82
Jurnalul lui Max Frisch	85
Candide și censurile fabulei filozofice voltairiene	87
Despre minia tristă și erorile unui mare scriitor	95
Un roman despre societatea de consum	98
Un roman țărănesc francez	100
Henry Bonnier și metamorfozele romanului balzacian	103
Romanul unei obsesii care se destramă	106
O capodoperă a romanului francez	111
Testamentul literar al lui François Mauriac	114
Julien Green, Manuel	117
Ancheta psihanalitică în roman	120
Françoise Sagan sau declinul unui mit	124
Christopher Franc și noaptea americană	128
Mercier și Camier sau romanul dulcilor nimicuri	131
S. Beckett și agonia interminabilă	135
Oamenii din Misar	138
A. Robbe-Grillet și riscurile manierismului	142
Motive și leit-motive în Doctor Faustus	145
Erich Maria Remarque	149
Arno Schmidt și distrugerea limitelor scriiturii în proză	153
Sven Hassel și romanul de război	155
Herr Meister sau romanul unui roman	158
Gabriel Garcia Marquez, un veac de singurătate	162
Stele reci	165
Însemnări despre Deșertul tătarilor	169
William Saroyan	172
Umorul negru în antologie	178

TEATRU ȘI ANTITEATRU

Reflecții despre tragedie	183
350 de ani de la nașterea lui Moliere	188
Ernst Toller și sensul militantismului în teatrul expresionist	191
Eugen Ionescu și jocul cu moartea	202
Macbett în versiunea lui Ionescu și riscurile confruntării cu clasicii	206
Fr. Dürrenmatt și lumea ca junglă în teatru	209

DE LA CRITICĂ LA METACRITICĂ

Funcțiile criticii literare	215
Modernismul și spiritul critic	221
Biografie și psihobiografie	225
Eveniment, biografie, creație	230
André Maurois și biografia literară	235
De ce scriu	238
Semnificațiile morale ale literaturii	242
Claude Roy și apărarea literaturii	248
Romanul și societatea	251
Gundolf despre Goethe	254
Max Bense și realitatea literaturii	258
Bruno Berger despre eseu	261
Un roman al capodoperelor românești	264
Lansonismul	267
Pierre de Boisdeffre și problemele istorici literare	271
Mikel Duffrenne : poeticul	275
Literatura și senzația	278
Georges Poulet și conștiința criticii	282
Ochiul viu al criticului	286
Formă și semnificație	290
O teorie a producției literare	294
Minciuna romantică și adevărul românesc	298

Racine și actul de lectură	301
Susan Sontag și negarea criticii de interpretare	304
R. E. Jones și panorama noii critici franceze	306
Poezia concretă și estetica unei aventuri intelectuale	309
Experiment și valoare în creația literară	312
„Grupul 47” și problemele creației literare	316
Persoana întâi în povestire și roman	324
Alberto Moravia despre el însuși și alții	327
Conversații cu Le Clezio	330
Convorbirile lui R. Evans cu C. G. Jung	333
Întoarcerea lui Dionysos	336
Marginalii la o poetică a traducerilor	339
Critica literară comparată	342
O istorie comparată a literaturii române	346

Lector. DUMITRU RADU POPA
Tehnoredactor. CORNEL CRISTESCU

*Apărut 1973. Comanda nr. 558. Tiraj 5.700.
Coli de tipar 22,5.*



Tiparul executat sub comanda
nr. 1266 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România



Un jurnal de cărți pnață în mod inevitabil pecetea unor puternice reacții sentimentale față de creația literară. El reprezintă mărturia unui raport intim care se creează între cititor și operă...

Un jurnal de cărți pune în același timp în lumină unghiul personal de incidență dintre optica personală a unui critic și judecățile atât de variate, pronunțate asupra unor opere situate de multă vreme în muzeul imaginar al literaturii, sau care bat cu stăruință la poarta eternității...

Un jurnal de cărți este o invitație la lectură plină de dragoste, adresată tuturor cititorilor. Mai ales celor tineri, mai puțin familiarizați cu fenomenul literar străin, dar mereu dornici de a cuprinde orizonturi noi ale sensibilității și cunoașterii umane.